Lei 25,60

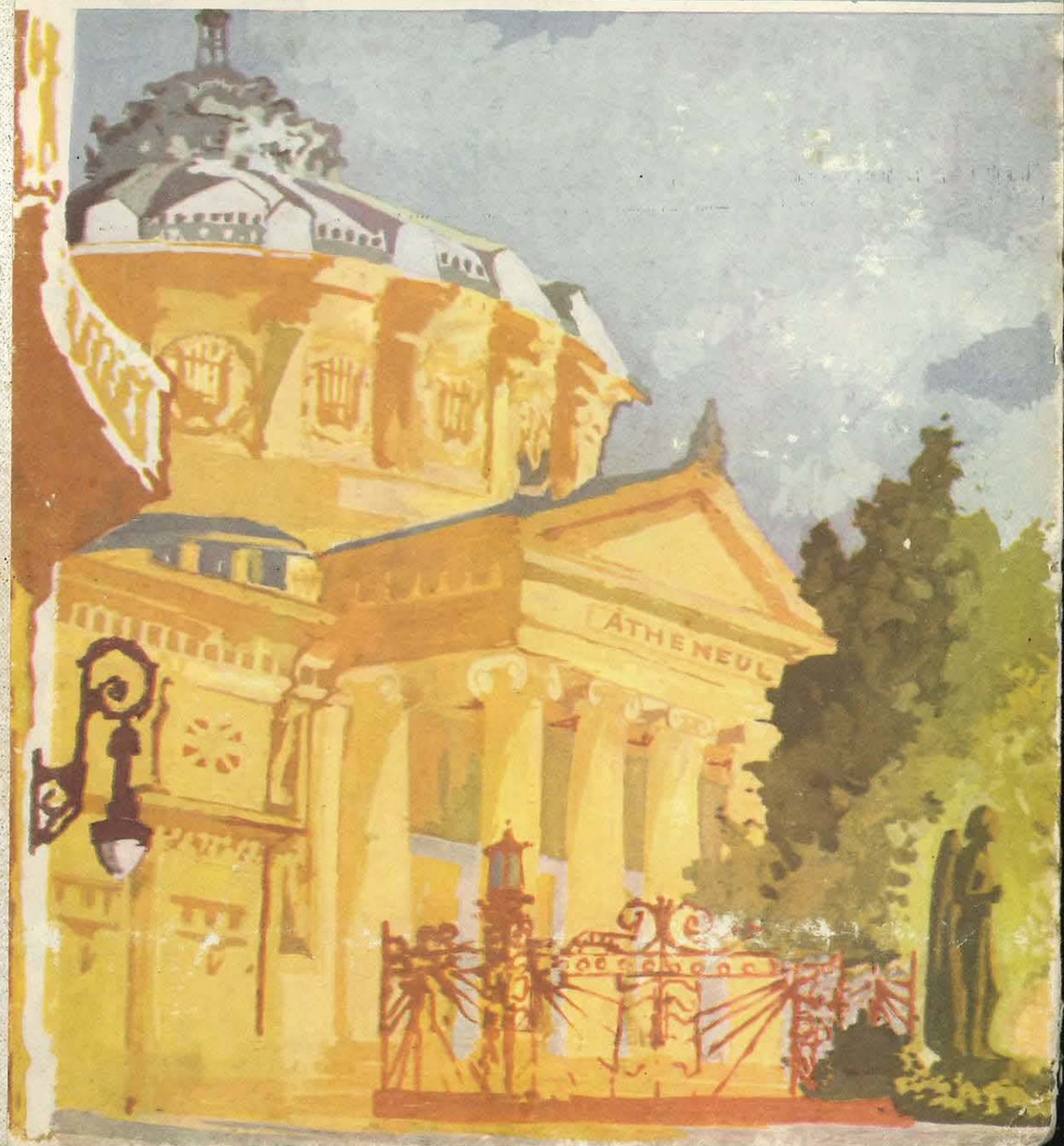
EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ — BUCUREȘTI, 1983

A. GH. OLTEANU

MARIA PAVNOTESCU

Limba și literatura română

Manual pentru clasa a XI-a



A. GH. OLTEANU MARIA PAVNOTESCU

Coordonator: D. MICU

Limba și literatura română

MANUAL PENTRU CLASA A XI-a

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ • BUCUREȘTI

Manualul a fost elaborat în conformitate cu programa M.E.Î., aprobată cu nr. 38 000/1978, și avizat de Comisia de limba și literatura română a Ministerului Educației și Învățământului. Revizuit în 1982.

Referenți: **CRISTINA IONESCU**
VALERIU RÂPEANU
MARIN TOMA

Capitolul *Compunerea școlară* a fost elaborat de **VASILE TEODORESCU**

Exerciții de cultivare a limbii — de **MATEI CERKEZ**

Manualul a fost revizuit pe baza observațiilor și a propunerilor inspectoratelor școlare județene, ale unor colective de cadre didactice — din județele: Cluj, Dolj, Gorj, Hunedoara, Mehedinți, Satu-Mare, Vrancea, din municipiul București — și ale Uniunii scriitorilor.

Redactor: **MAGDALENA PANAITIU**
Tehnoredactor: **ANA ȚIMPĂU**
Coperta: **ION HACIK**

«Hai să ne unim popoare
În luptă cu mic, cu mare,
Să trăim liberi sub soare
Fără arme nucleare!

Să strigăm cu toții iară,
Cei ce vor război să piară,
Să fie flori pe cîmpie
Și-o lume de omenie!

Iarba rea din holde piară,
Din lume ura dispară,
Toți cei cu inimă bună —
Est și Vest — mînă în mînă.

Din Pirinei la Carpați
Să trăim uniți, ca frați
În muncă, pace deplină.
S-avem o viață senină.

Să facem din tun tractoare,
Din atom lumini, izvoare,
Din rachete nucleare
Pluguri de arat ogoare.

Noi sîntem Puterea Mare.
Hai la luptă, deci, popoare!
Pentru pace și dreptate,
Pentru viață-n libertate!»

(Din cuvîntarea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU la grandioasa adunare populară de la 5 decembrie 1981, consacrată dezarmării și păcii)

INTRODUCERE

În treapta a doua de liceu, manualul de limba și literatura română pentru clasa a XI-a tratează literatura română în contextul literaturii universale, cuprinzînd referiri la curente și tendințe de amploare europeană, comentarii ale unor opere reprezentative, lecții de sinteză și concluzii, teme pe capitole și pentru recapitularea finală, scheme sinoptice; de asemenea, manualul include exerciții de cultivare a limbii și de compoziție.

Trecerea în clasele superioare (a XI-a și a XII-a) ale cursului liceal presupune abordarea calitativ nouă a fenomenului literar românesc. Operele literare vor fi *studiate* nu numai în relație cu epoca istorică în care au fost create, ci și prin încadrarea lor în curentele literare manifestate pe plan universal, văzute ca reflex în plan cultural al fenomenelor social-istorice ale societății omenești care au condiționat orientarea ideologic-estetică a scriitorilor.

Capitolul de folclor va fi abordat într-o viziune nouă, principalul obiectiv fiind cunoașterea miturilor autohtone sau de circulație universală, urmărindu-se, îndeosebi, fixarea locului pe care acestea îl ocupă în literatura noastră cultă. Prin urmare, folclorul va fi privit, de această dată, în strînsa lui relație cu literatura cultă, fapt pentru care manualul se deschide cu capitolul *Miturile*.

Literatura veche va fi, la rîndul ei, studiată în legătură cu umanismul nu numai pentru că scriitori ca *Miron Costin* sau *Dimitrie Cantemir* sînt înfățișați ca personalități de largă cultură renascentistă, formate la școlile umaniste din apusul sau din răsăritul Europei, ci și pentru că ei, alături de alți reprezentanți ai literaturii noastre vechi *(Nicolaus Olahus, Grigore Ureche, Stolnicul Constantin Cantacuzino*, mitropoliții *Dosoftei* și *Antim Ivireanul* etc.), stau cu cinste la *Începuturile umanismului în literatura română*. Odată inaugurat în literatura cultă de către cronicari, umanismul va rămîne o componentă a întregii noastre culturi și literaturi ulterioare.

Iluminismul, manifestat în Europa în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, iar la noi la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea, va dobîndi expresia românească cea mai pregnantă în *Școala ardeleană*, fără să fie însă ignorat nici de cărturarii din Moldova și Țara Românească. Reprezentanții Școlii ardelene vor fi înfățișați, în primul rînd, ca reprezentanți ai ideologiei iluministe, care și-au pus întreaga operă în slujba intereselor naționale susținute de convingerea umanistă a înțelegerii dintre oameni, dintre popoare și națiuni.

Clasicismul și *romantismul*, manifestate în Europa în epoci distincte, vor coexista în literatura română; ilustrativă, în acest sens, este, pe de o parte, opera poetică a lui Grigore Alexandrescu, care publică, în 1863, un volum antologic de *Meditații, elegii, epistole, satire și fabule*, adică tot atîtea specii literare clasice și romantice, iar, pe de altă parte, romanul lui Nicolae Filimon *Ciocoii vechi și noi*, în cuprinsul căruia autorul pune la contribuție modalități și atitudini tematice clasice, romantice și realiste. Dar nu atît această particularitate a impus cercetarea lor în cadrul aceluiași capitol, cît mai cu seamă faptul că ele reprezintă două curente literare opuse ca ideologie artistică. Studierea lor concomitentă are avantajul de a pune mai bine în relief deosebirile dintre ele. Scriitori și opere reprezentative ilustrează cele două curente. Grigore Alexandrescu va fi cunoscut acum ca autor de satire *(Satiră. Duhului meu)*, deci ca scriitor clasic, după ce în clasa a IX-a fusese studiat ca scriitor romantic, prin poemul *Umbra lui Mircea. La Cozia*. La rîndul său, Vasile Alecsandri exemplifică atît clasicismul, prin pasteluri, cît și romantismul, prin drama istorică *Despot-vodă*.

Rolul cel mai important în împlinirea romantismului românesc îl are însă marele nostru poet Mihai Eminescu. Locul celui mai mare poet din literatura română va fi demonstrat într-o lecție de sinteză, ilustrată de studiul unor capodopere: *Împărat și proletar, Scrisoarea I, Floare albastră, Sara pe deal*. Poemul *Luceafărul* va fi cercetat ca sinteză a întregii creații eminesciene și, în același timp, a romantismului românesc.

Prelungirea romantismului în literatura contemporană va fi și ea exemplificată printr-un comentariu adecvat, pe marginea romanului *Frații Jderi*, de Mihail Sadoveanu.

În clasele treptei I, elevii au dobîndit cunoștințe generale despre *realism* (comentînd romane ca *Ciocoii vechi și noi*, de Nicolae Filimon, *Ion*, de Liviu Rebreanu, *Desculț*, de Zaharia Stancu, *Șoseaua Nordului*, de Eugen Barbu, nuvele ca *Moara cu noroc*, de Ioan Slavici). În clasa a XI-a, ei se vor familiariza cu principiile estetice ale acestui curent, care domină literatura universală, începînd din secolul al XIX-lea, și în care literatura română s-a integrat rapid, dînd opere semnate de Ion Creangă *(Amintiri din copilărie)*, I.L. Caragiale *(În vreme de război)*, Liviu Rebreanu *(Răscoala)*, Camil Petrescu *(Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război)*, G. Călinescu *(Enigma Otiliei)*.

Realismul este un curent literar caracteristic mai ales pentru proză. În schimb, *simbolismul* — ultimul curent asupra căruia se oprește manualul de clasa a XI-a — se manifestă pregnant în poezie. După lecția de sinteză despre simbolism, necesară pentru pregătirea teoretică, comentariile vor avea în vedere opere aparținînd lui Alexandru Macedonski, teoretician al poeziei simboliste, autor el însuși al unor poezii scrise în lumina noii estetici a simbolismului *(Rondelul rozelor ce mor)*, Dimitrie Anghel *(În grădină)*, Ion Minulescu *(Romanța celor trei corăbii)*, George Bacovia *(Plumb, Lacustră)*.

Evoluția întregii literaturi române moderne este orientată de ideea națională, formulată de Mihail Kogălniceanu în revista «Dacia literară».

De la începuturile literaturii române pînă la marile izbînzi artistice de mai tîrziu și de astăzi, conștiința apartenenței la un spațiu geografic moștenit de la înaintași, ideea unității de spirit, manifestată în grai, simțiri, cuget și obiceiuri, n-au încetat o clipă să se exprime în cele mai diverse modalități stilistice.

Subliniind strînsa împletire a celor mai valoroase opere literare ale scriitorilor noștri cu idealurile patriotice dintotdeauna, precum și cu marile victorii ale națiunii române, tovarășul Nicolae Ceaușescu spunea: „Cine nu citește sau recitește astăzi cu nespusă încîntare opera poetică a bardului de la Mircești, lucrările lui Bolintineanu, capodoperele lirice ale lui Eminescu, bogata și vibranta poezie a lui Coșbuc, Vlahuță, Hasdeu și a atîtor alți poeți ce au îmbinat în mod exemplar profunzimea și măiestria neîntrecută a artei populare cu ideile avansate ale veacului lor, cu aspirațiile maselor populare în mijlocul cărora trăiau, spre libertate, dreptate și neatîrnare, demonstrînd astfel, prin operele lor, că literatura, arta trebuie întotdeauna să servească poporul, să fie scrise pentru popor!"*

* Nicolae Ceaușescu, *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, București, Editura politică, 1977, vol. 13, p. 40.

I. MITURILE

CE SÎNT MITURILE?

După *Dicționarul explicativ al limbii române*, mitul este o „povestire fabuloasă care cuprinde credințele popoarelor (antice) despre originea universului și a fenomenelor naturii, despre zei și eroi legendari etc.". Conceptul de mit este foarte viu comentat de către filozofii culturii, mereu definit, niciodată îndeajuns clarificat. Faptul nu se datorează atît neputinței științei de a surprinde în totalitate obiectul studiat, cît mai cu seamă bogăției de înțelesuri pe care mitul le relevă la analiză și interpretare.

Cîteva din trăsăturile lor caracteristice ne vor ajuta totuși să înțelegem mai bine complicata problemă a miturilor.

Prima este aceea că mitul e o „*istorie*" al cărei subiect se referă de obicei la un eveniment creator (al întregului Univers sau al unei părți din el: un teritoriu geografic, o stea, o specie vegetală sau animală, un sentiment etc.) petrecut la începutul lumii.

Din punct de vedere temporal, el se plasează, așadar, în vremea originilor. Se vorbește, de aceea, de *timp mitic*, spre deosebire de timpul istoric. De reținut însă că mitul se constituie ca o structură permanentă, fiind deci repetabilă, ceea ce face ca înțelesurile lui să străbată epocile istorice. Spunem, în consecință, că timpul mitic implică, deopotrivă, trecutul, prezentul și viitorul.

Personajele acestor istorii sînt, firește, *ființe supranaturale:* zei, semizei, eroi (Făt-Frumos, Ileana Cosînzeana, Balaurul, Muma-Pădurii, Zmeul, Strigoiul etc., Prometeu — în mitologia antică greacă —, Meșterul Manole — la noi). Deși de proveniență sacră, personajul mitic se identifică sau se poate identifica cu fiecare membru al unei colectivități și chiar cu întreaga colectivitate.

Miturile au *valoare explicativă*. Ele reprezintă prima treaptă a cunoașterii, o cunoaștere, bineînțeles, naivă, neștiințifică.

Oricît de naivă și neștiințifică — în sensul că nu aduce argumente palpabile —, cunoașterea mitică are totuși la bază intuiții autentice și nimeni n-ar putea, de exemplu, contesta valoarea științifică intuitivă a filozofiei „mioritice", care trans-

mite ideea că, murind, omul reintră în circuitul cel mare al elementelor universului. Lucian Blaga exprima foarte plastic acest adevăr în poezia *Glas de seară*: „...*Intra-voi iar, sub veghea lor,/ în ciclul elementelor.../ Înmormîntat în astă stea în nopți voi lumina cu ea.*" Colectivitățile umane arhaice au exprimat prin mituri, explicîndu-și-le la modul figurat, sentimentele fundamentale: dragostea, ura, răzbunarea etc., sau realitățile obiective (naturale: ciclurile anotimpurilor, munți, văi, insule, ape etc., sau sociale: un sat, un popor). În acest sens, un loc important îl ocupă miturile cosmogonice. Din perspectiva cunoașterii, unii cercetători au apreciat miturile ca o „formă rudimentară de speculație filozofică" (Victor Kernbach)

Mitul se înrudește strîns cu literatura. Omul va fi întotdeauna înclinat și dispus să asculte istoriile timpurilor primordiale. El găsește în conținutul lor modele demne de urmat, ceea ce-i dă siguranță de sine și încredere în destinul lui pe pămînt.

De la strînsa relație dintre mit și literatură pleca, fără îndoială, și Lucian Blaga, care concepea mitul ca modalitate fundamentală de reprezentare artistică a vieții interioare a omului. Cînd afirma că „fără o gîndire mitică nu ia ființă, din păcate sau din fericire, nici o poezie", Blaga punea gîndirea și cunoașterea mitică în ecuație cu gîndirea și cunoașterea metaforică, amîndouă dobîndite de om de-a lungul mileniilor. *El lega, în felul acesta, de reprezentarea mitică, atît genul epic, cît și genul liric.*

Concluzii. Prin mit înțelegem, așadar, o *narațiune* care are în centru un eveniment creator plasat la *începuturi*, dar rămînînd totuși *atemporal* datorită marii lui puteri de generalizare și repetare.

Exprimînd cel mai adesea adevăruri intuitive comunicate sub formă artistică, miturile reprezintă primele forme de filozofie și de literatură în același timp. De aici, marea lor forță de penetrație în literatura cultă, de fertilizare a acesteia.

MITURILE ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ

Toate popoarele lumii au cristalizat de-a lungul timpului sisteme de credințe și mituri care au căpătat tot mai mult o funcție de ordonare și reglare a vieții sociale. Se știe, în genere, cît de bine articulată este mitologia grecească și cît de bine reflectă ea structura socială a Greciei antice.

Miturile universale s-au transmis sub diferite forme, nu rareori fragmentar, prin tradiție orală sau, în cazurile fericite, ca părți integrate unor opere literare; *Epopeea lui Ghilgamesh*, la asiro-babilonieni, *Mahabharata*, la indieni, *Iliada* și *Odiseea*, de Homer, sau *Teogonia*, de Hesiod, la greci, *Vechiul Testament*, în literatura ebraică, conțin mituri sau chiar sisteme mitologice întregi (vezi *Teogonia*,

de Hesiod). Alte scrieri: filozofice (dialogurile platoniciene), istorice (Herodot) etc. dau și ele informații sau descrieri întregi de credințe sau scenarii mitice.

Miturile indiene ale creației cosmice din *Vede* (patru la număr) antrenează în procesul cosmogonic o seamă de zei, ca Vishnu, Brahma, Shiva etc.

O altă categorie de mituri personifică elementele materiei cosmice primordiale, organizate cosmogonic prin intervenția creatoare a diferitelor zeități. Elementele *(apa, focul, pămîntul, aerul, tunetul, muntele, lemnul, eterul)* sînt despărțite din haosul inițial și recombinate într-o lume coerentă, capabilă să se autopropulseze și regenereze.

Alte mituri îi au în vedere pe zeii înșiși — foarte numeroși în religiile politeiste — care alcătuiesc panteonul fiecărui popor. De obicei, există **zei supremi** (Zeus, la greci, Ra, la egipteni, Brahma, la indieni) și zei „subalterni", personificînd diferite aspecte ale realității **cosmice** *(lumina, întunericul, timpul, viața, moartea)*, **sociale** *(justiția, războiul, artele, comerțul)*, **psihologice** *(dragostea, speranța)* etc.

În fine, o situație interesantă o dețin miturile arhetipurilor, cu personaje de proveniență divină sau ridicate la rang de zeitate din chiar rîndul oamenilor. Ele îi au în vedere pe primii realizatori ai unor acte sau gesturi fundamentale pentru viața socială, pe descoperitorii unor secrete ale naturii sau pe creatorii primelor elemente de civilizație: *focul, scrisul, navigația, arcul, agricultura, roata, medicina* etc. Ei sînt **eroii civilizatori:** *Prometeu, Hercule, Zalmoxis, Ghilgamesh* etc.

MITURILE ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

MITURI ROMÂNEȘTI

Cînd vorbește despre mituri, privindu-le mai ales din unghiul de vedere al relației lor cu literatura scrisă, G. Călinescu constată că „patru mituri sînt nutrite din ce în ce mai mult de mediile literare, tinzînd a deveni pilonii unei tradiții autohtone".

Cele patru mituri consemnate de G. Călinescu sînt: *Traian și Dochia*, mitul etnogenezei românești; *Miorița*, simbolizînd „existența pastorală a poporului român"; *Meșterul Manole*, „mitul estetic, indicînd concepția noastră despre creație, care e rod al suferinței"; *Zburătorul*, care e „mitul erotic, personificarea invaziei instinctului puberal".

După această enumerare, istoricul literar lasă deschisă calea unei posibile descoperiri în mediile folclorice și a altor mituri: „Pe lîngă aceste patru mituri, încearcă să se ridice și altele...".

Previziunea s-a confirmat, pentru că cercetările folclorice și mitologice naționale din ultimele decenii au demonstrat existența în folclor a mitului „marii călătorii" (sau al „marii treceri"), care e mitul medierii opoziției dintre viață și moarte.

Miturile românești se înfățișează astăzi fragmentar și mai ales sub formă lirică, chiar cînd e vorba de baladă sau colind: două treimi din *Miorița* sînt acoperite de testamentul ciobanului; sub aparența epică a desfășurării întîmplărilor, în balada despre *Monastirea Argeșului* clocotește zbuciumul sufletesc al lui Manole sau ni se relevă puternica dragoste a Anei pentru marele meșter ș.a.m.d.

Datorită acestei liricizări, ca o consecință a ei, probabil, se constată *caracterul lor laic*, nereligios sau, în orice caz, foarte puțin religios: nu întîlnim, de pildă, personaje supranaturale, acestea ridicîndu-se din mijlocul oamenilor obișnuiți. Rămîne însă un fapt, și anume că aceste creații mitico-folclorice ale culturii noastre poartă cu ele prin timp o idee mitică, un mesaj, un adevăr mitic. Aceste idei, mesaje, adevăruri alcătuiesc o unitate foarte bine armonizată, relevînd pregnant datele fundamentale ale unui popor, de la geneză la saltul în maturitate, creație și viziune asupra existenței. Cu alte cuvinte, miturile românești menționate întregesc concepția poporului nostru despre istorie și evoluție, despre muncă și creație, despre existență. Relevînd o atît de complexă sferă de semnificații, era firesc ca miturile românești, ale căror elemente sînt adînc răspîndite în sistemul de credințe și rituri populare, să fie intens cultivate, la vremea zămislirii ei romantice, de către literatura scrisă. Mitul despre etnogeneza românească, de pildă, a fost formulat, în datele lui fundamentale, de către Gheorghe Asachi: Dochia, urmărită de Traian, împietrește împreună cu oile sale. Asachi pleca de la elementele de legendă pe care i le punea la îndemînă tradiția orală. Mitul originii poporului român va vorbi mult mai lămurit marelui Eminescu, care, în cîteva din poemele sale (postume) de inspirație folclorică *(Mușatin și codrul, Povestea Dochiei și ursitorile)*, va filtra ceva din substanța lui.

Zburătorul, celălalt mit, ori capătă forma explicită la modul artistic, în balada lui Heliade Rădulescu, ori devine un motiv romantic, în *Călin (file din poveste)*, ori cumulează semnificații mai înalte, într-un poem cu implicații mitologice mai numeroase, ca *Luceafărul*.

Absorbția mitului folcloric în creația cultă se constată ca fenomen pregnant și în literatura mai nouă. S-a putut demonstra că romanul lui Mihail Sadoveanu, *Baltagul* (publicat în 1930), este „altoit" pe un mit folcloric, cel al *marii călătorii*, altul decît cel mioritic, cu care însă se înrudește strîns prin implicații reciproce.

Datele fundamentale ale mitului *marii călătorii* le găsim în textele ceremoniale de înmormîntare: *Cîntecul bradului*, *Zorile*, *Cîntecul mare de petrecut*. Între acestea, ultimele două ocupă locul principal, pentru că, pe lîngă sugestie și simbol, textele lor conțin o descriere concretă a „marelui drum" printr-o mare densitate de imagini.

Elemente ale miturilor „marii călătorii" sau ale celui mioritic se pot întîlni și în alte opere, de data aceasta ale literaturii actuale. Două drame ale lui Horia Lovinescu, de pildă, *Petru Rareș* și *Moartea unui artist*, preiau sau chiar se construiesc pe ideea fundamentală a acestor mituri.

Cu fenomenul, atît de caracteristic pentru literatura noastră, al valorificării majore a zestrei folclorice, vom mai avea prilejul să ne întîlnim în următoarele două lecții: *Miorița* și *Meșterul Manole*, de Lucian Blaga.

BIBLIOGRAFIE

— Călinescu, G., *Istoria literaturii române — compendiu*, București, Editura pentru literatură, 1963, p. 36—37.

— Kernbach, Victor, *Miturile esențiale, Antologie de texte cu o introducere în mitologie, comentarii critice și note de referință*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1978.

MIORIȚA

Pentru că implică și dezbate o foarte complexă problematică umană, era firesc ca balada *Miorița* să-i entuziasmeze pe descoperitorii ei, la jumătatea secolului trecut. Alecu Russo o socotea cea mai frumoasă epopee pastorală din lume, drept care poeți ai lumii ca Vergiliu ori Ovidiu „s-ar fi mîndrit, cu drept cuvînt, dacă ar fi compus această minune poetică".

Am văzut că G. Călinescu așază creațiile din ciclul mioritic[1] în rîndul miturilor fundamentale ale peisajului spiritual românesc, considerînd reprezentativă această temă pentru etica „individului român". Creație orală, *Miorița* face parte din rîndul acelor plăsmuiri privilegiate ale literaturii universale care sintetizează experiențe de viață seculară, pentru a le ridica, prin transfigurare artistică, la rang de valoare general-umană și, prin aceasta, etern-durabilă. De aceea, nici nu se poate face o datare, oricît de aproximativă, a nașterii baladei, ea rămînînd rezultatul unui îndelungat proces de contaminări succesive între temele majore ale folclorului românesc, proces putînd, eventual, acoperi întreaga existență, în spațiu și în timp, a literaturii noastre populare. Stă mărturie numărul mare — în jur de 900 — de variante sub care ne-a parvenit.

[1] Tema mioritică circulă în folclor sub forma mai multor specii și categorii folclorice, de la doină și colind la baladă, fiind, și din acest punct de vedere, reprezentativă pentru literatura noastră populară.

Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai,
Iată vin în cale,
Se cobor la vale
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei.
Unu-i moldovan,
Unu-i ungurean
Şi unu-i vrîncean.
Iar cel ungurean
Şi cu cel vrîncean,
Mări, se vorbiră,
Ei se sfătuiră
Pe l-apus de soare
Ca să mi-l omoare
Pe cel moldovan
Că-i mai ortoman
Ş-are oi mai multe,
Mîndre şi cornute,
Şi cai învăţaţi,
Şi cîni mai bărbaţi!...
Dar cea mioriţă
Cu lînă plăviţă
De trei zile-ncoace
Gura nu-i mai tace,
Iarba nu-i mai place.
„— Mioriţă laie,
Laie, bucalaie,
De trei zile-ncoace
Gura nu-ţi mai tace!
Ori iarba nu-ţi place,
Ori eşti bolnăvioară,
Drăguţă mioară?"
„— Drăguţule bace!
Dă-ţi oile-ncoace
La negru zăvoi,
Că-i iarbă de noi
Şi umbră de voi.
Stăpîne, stăpîne,
Îţi cheamă ş-un cîne,
Cel mai bărbătesc
Şi cel mai frăţesc,
Că l-apus de soare
Vreau să mi te-omoare
Baciul ungurean
Şi cu cel vrîncean!"
„— Oiţă bîrsană,
De eşti năzdrăvană
Şi de-a fi să mor
În cîmp de mohor,
Să-i spui lui vrîncean
Şi lui ungurean
Ca să mă îngroape
Aice pe-aproape,
În strunga de oi,
Să fiu tot cu voi;
În dosul stînii,
Să-mi aud cînii.
Aste să le spui,
Iar la cap să-mi pui
Fluieraş de fag,
Mult zice cu drag!
Fluieraş de os,
Mult zice duios!
Fluieraş de soc,
Mult zice cu foc!
Vîntul cînd a bate
Prin ele-a răzbate
Ş-oile s-or strînge,
Pe mine m-or plînge
Cu lacrimi de sînge!
Iar tu de omor
Să nu le spui lor.
Să le spui curat
Că m-am însurat
Cu-o mîndră crăiasă,
A lumii mireasă;
Că la nunta mea
A căzut o stea;
Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa;
Brazi şi paltinaşi
I-am avut nuntaşi;
Preoţi, munţii mari,
Paseri, lăutari,
Păsărele mii
Şi stele făclii!
Iar dacă-i zări,
Dacă-i întîlni
Măicuţă bătrînă
Cu brîul de lînă,
Din ochi lăcrimînd,
Pe cîmpi alergînd,
Pe toţi întrebînd
Şi la toţi zicînd:
Cine-au cunoscut,
Cine mi-au văzut
Mîndru ciobănel
Tras printr-un inel?
Feţişoara lui,
Spuma laptelui;
Musteţioara lui,
Spicul grîului;
Perişorul lui,
Pana corbului;
Ochişorii lui,
Mura cîmpului!...
Tu, mioara mea,
Să te-nduri de ea
Şi-i spune curat
Că m-am însurat
Cu-o fată de crai,
Pe-o gură de rai.
Iar la cea măicuţă
Să nu-i spui, drăguţă,
Că la nunta mea
A căzut o stea,
C-am avut nuntaşi
Brazi şi paltinaşi,
Preoţi, munţii mari,
Paseri, lăutari,
Păsărele mii
Şi stele făclii!..."

Compoziţie şi expresie poetică în „Mioriţa". În ciuda bogăţiei de variante, cercetările au stabilit că motivele fundamentale pe care se sprijină poemul mioritic sînt reductibile la cinci. Varianta reprodusă mai sus, cea publicată de Vasile Alecsandri, în 1850, le cuprinde pe toate. Ele sînt următoarele: *conflictul dintre ciobani, oaia năzdrăvană, testamentul ciobanului, alegoria moarte-nuntă* şi *măicuţa bătrînă*. Armonizate într-o structură bine articulată, aceste motive se distribuie, pe ansamblul baladei, în trei părţi. *Prima* parte este acoperită de primul motiv (în text, versurile 1—21, inclusiv), *a doua*, de motivul mioarei năzdrăvane (versurile 22—46), cea *de-a treia*, de următoarele trei motive (versurile 47—71, motivul testamentului; versurile 72—87, motivul alegoriei moarte-nuntă; versurile 88—123, motivul măicuţei bătrîne), care sînt tot atîtea părţi ale unui lung monolog liric. Motivele sînt legate sintactic prin conjuncţiile *iar*, *dar*, cu valoare adversativă, dar şi copulativă, uneori. Relaţiile astfel stabilite nu sînt lipsite de semnificaţii nici pentru structura, nici pentru înţelesurile baladei. Un exemplu: opoziţia dintre atmosfera calmă, echilibrată, din primele versuri, şi sumbra punere la cale a omorului se realizează cu ajutorul unei conjuncţii adversative: *Iar cel ungurean...*

Pe de altă parte, fragmentarea textului în cele trei părţi nu este nici ea întîmplătoare, pentru că are la bază criteriile modalităţilor de expresie, ale genului literar şi ale conţinutului afectiv. **Prima parte** reprezintă imaginea cadrului natural *(Pe-un picior de plai/ Pe-o gură de rai)*, în care se succedă fapte: turmele coboară conduse de „trei ciobănei", are loc punerea la cale a omorului. Este evident deci caracterul precumpănitor epic al acestei prime părţi, o epică învăluită într-o atmosferă calmă, idilic-feerică, dar şi întunecată, în acelaşi timp, de accentele grave ale complotului. Opoziţia între aceste două momente ale cadrului epic iniţial este perfect pusă în evidenţă de expresia artistică. Atmosfera senină de la început este sugerată de metafore ca *picior de plai, gură de rai* sau de sintagme care încheagă un tablou al transhumanţei, a cărui compoziţie, simetrizată de reluarea numeralului *trei*, transmite sentimentul tonic al stabilităţii. Dimpotrivă, pasajul complotului se rezumă la comunicarea, prin enumerare, a unor date informative, făcută cu detaşare obiectivă. O singură dată poetul anonim se abate de la acest

ton sec: cînd se spune că *cel moldovan* urmează să fie omorît, folosind un dativ etic, „Ca să *mi*-l omoare", exprimînd astfel atît situația dramatică a ciobanului, cît și puternica lui compasiune față de cel sortit pieirii. Complotul însă nu rămîne doar un moment de vîrf în desfășurarea epică a primei părți, căci tot el declanșează și dramatismul de care se va resimți întreaga baladă, prin perspectiva tragică ce se rezervă baciului moldovean.

Partea a doua, dominată de motivul oiței năzdrăvane, este, în întregime, dramatică, în dublu sens: a) dramatismul ca atare al noii situații apărute: comportarea anormală a mioarei, neliniștea ciobanului, determinată de această comportare, și b) *dialogul*, ca modalitate fundamentală de expresie a dramaticului. Acest dialog pune în evidență relația strînsă dintre animalul credincios și stăpîn, vocabularul acestei „conversații" sui-generis conținînd numeroase diminutive mîngîietoare, pline de o caldă afecțiune reciprocă, reflectată, din partea oiței, și în modul învăluit, cu grija de a nu speria, în care ciobanul este avertizat asupra pericolului. Mai întîi: *Dă-ți oile-ncoace...*, apoi: *Stăpîne, stăpîne/ Îți cheamă ș-un cîne...* și abia la sfîrșit: *Că l-apus de soare/ Vreau să mi te-omoare.* În felul acesta, tensiunea dramatică crește de la vers la vers, pregătind replica ciobanului, care devine, cum am spus, un lung *monolog* (modalitate de expresie a liricului, de această dată) prin care capătă contur curajoasa confruntare a omului cu moartea, capacitatea lui de a pătrunde tainele alcătuirii universului și pe ale omului însuși în relația lui cu universul, locul lui în acest univers.

Valoarea monologului nu constă însă numai în conținutul lui filozofic, ci și în expresia artistică. Cu atît mai mult cu cît experiența mitică pe care o trăiește eroul, rostindu-l, se comunică foarte simplu. Figura poetică principală e *repetiția*, care devine cadrul organizator al structurilor sintactice, al vocabularului, al întregii compoziții a monologului. Un tip de repetiție este *paralelismul*, realizat prin reluarea acelorași construcții sintactice ușor variate: *În strunga de oi/ Să fiu tot cu voi;/ În dosul stînii/ Să-mi aud cîinii;* sau: *Fluieraș de fag/ Mult zice cu drag!/ Fluieraș...* etc. Portretul ciobanului, închegat de imaginația arsă de dor a măicuței bătrîne, este și el, ca modalitate compozițională, tot un paralelism enumerativ de astă dată, în care metafora descifrată este o figură de stil folosită cu mare „îndemînare" de poetul anonim: *Fețișoara lui/ Spuma laptelui,/ Mustețioara lui...* etc.

Altă figură poetică importantă pentru organizarea sintactică a monologului este *enumerația*. Pasajul alegoriei moarte-nuntă se realizează printr-o enumerare de elemente naturale aflate la diferite stadii ale metaforizării, de la explicitarea mai amplă din versuri ca *Soarele și luna / Mi-au ținut cununa*, la un minimum de indici ai descifrării metaforice, ca în șirul de versuri: *Preoți, munții mari, / Paseri, lăutari, / Păsările mii / Și stele făclii!* De mare efect stilistic se vădește enumerația din versurile: *Din ochi lăcrimînd, / Pe cîmpi alergînd, / Pe toți întrebînd / Și la toți zicînd*, în care cele patru gerunzii din rimă terminate în grupul sonor *înd* sugerează un lung geamăt dureros.

Sînt apoi, în textul monologului, cîteva *metafore totale*, în sensul că ele nu mai sînt deloc descifrate. Astfel, *lacrimi de sînge, mîndră crăiasă a lumii mireasă, la nunta mea a căzut o stea* marchează adevărate momente-cheie în confruntarea omului cu marile taine ale existenței și universului.

Plină de subtilitate, comunicînd o informație cu sens contrar celui pe care ea îl organizează sintagmatic, este expresia *să spui curat* (o dată oilor și a doua oară măicuței), prin care ciobanul cere mioarei sale năzdrăvane să mistifice ființele cele mai apropiate lui asupra adevărului morții sale.

Este evident că monologul, adică ultima parte a baladei, are un caracter precumpănitor liric, pe alocuri exclusiv liric chiar, orice testament fiind, prin natura sa ultimativă, expresia unor dorințe, și nu a oricăror dorințe, ci a celor din urmă.

Vom conchide că, din punctul de vedere al apartenenței la gen, al modalității de expresie și al conținutului afectiv, tema mioritică evoluează de la o structură epică spre una dramatică, pentru a se încheia cu una lirică, mai convingătoare în măsura în care mobilizează energii afective sporite din partea cititorului.

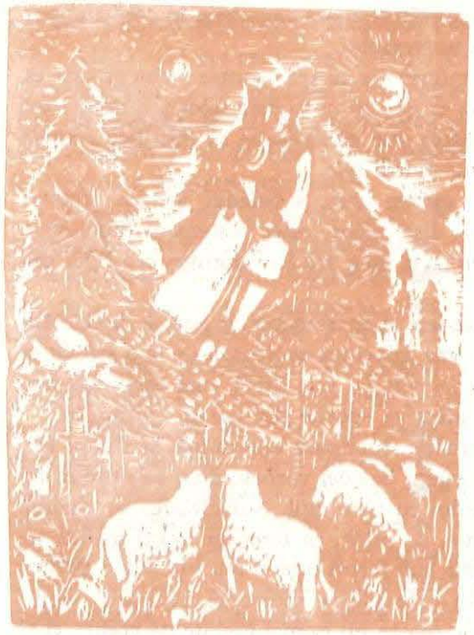
Asemenea particularități de construcție interioară determină, la rîndul lor, particularități de expresie poetică, și exegeții baladei vorbesc de o substituire, în planul transfigurării artistice, a umanului cu naturalul. Substituirea se sprijină pe aspecte de viață trăită aievea. Se știe, de pildă, că tinerilor morți înainte de căsătorie li se face o înmormîntare aparte, sub forma unei nunți simbolice, pentru ca, astfel, individul în cauză să treacă prin toate cele trei momente cruciale ale vieții: nașterea, nunta, moartea. Eroul mioritic moare nu numai înainte de vreme, ci și în condiții de izolare totală față de oameni. De aceea, sarcina organizării ceremonialului funebru revine elementelor naturii*, care preiau funcțiile cele mai importante din ceremonialul nupțial mioritic: soarele și luna (nașii), munții (preoții) etc. Mai mult, în motivul alegoriei moarte-nuntă „se ajunge la o dublă substituire: moartea substituită prin nuntă și mediul uman prin mediul natural", ceea ce reprezintă o particularitate artistică de mare finețe și subtilitate.

---

* Din ciclul mioritic trebuie neapărat citat, pentru ilustrarea acestui fapt, cîntecul epico-liric *Ciobănaș de la miori:*

— Foaie verde de trei flori,
Ciobănaș de la miori,
Un' ți-a fost moartea să mori?
— Sus în vîrful muntelui,
În bătaia vîntului,
La cetina bradului.
— Și de ce moarte-ai murit?
— De trăsnet, cînd a trăsnit.
— De jelit cin' te-a jelit?
— Păsările-au ciripit,
Pe mine că m-au jelit.
— De scăldat cin' te-a scăldat?
— Ploile, cînd au plouat
Pe mine că m-au scăldat.
— De-mpînzit cin' te-a-mpînzit?
— Luna cînd a răsărit
Pe mine că m-a-mpînzit.
— Lumănarea cin' ți-a pus?
— Soarele cînd a fost sus.
— De-ngropat cin' te-a-ngropat?
— Trei brazi mari s-au răsturnat
Pe mine că m-a-ngropat.
— Fluieraşul un' l-ai pus?
— În craca bradului, sus,
Și cînd vîntul mi-o bătea,
Fluieraşul mi-o cînta,
Oile s-or aduna,
Pe mine că m-or căta.

(Ovid Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 170—171)



Ilustrație la vol. *Miorița*, de Nicolae Brana

Sensuri etice, filozofice, estetice în „*Miorița*". De-a lungul deceniilor, *Miorița* a ridicat în fața exegeților ei o întrebare foarte spinoasă. Care este — s-au întrebat ei — atitudinea, adevărata atitudine a ciobanului în fața morții? Două răspunsuri principale, diametral opuse, s-au dat la această întrebare. Unul din ele susține că mesajul central al baladei se circumscrie unei etici fataliste, de renunțare la luptă, în virtutea unei filozofii a resemnării. Cei care-l dau au un argument foarte puternic: la avertismentul mioarei, ciobanul nu schițează nici un gest de apărare, nu exprimă nici măcar o împotrivire de ordin afectiv față de asasinii lui, cărora — lucru cu totul neașteptat — le încredințează o dorință foarte delicată: propria lui înmormîntare. Această imprevizibilă comportare a ciobanului a condus la concluzia că moartea e acceptată cu seninătate, fapt socotit — și aici se află cea mai gravă greșeală a acestor cercetători — drept caracteristic pentru întreg poporul român.

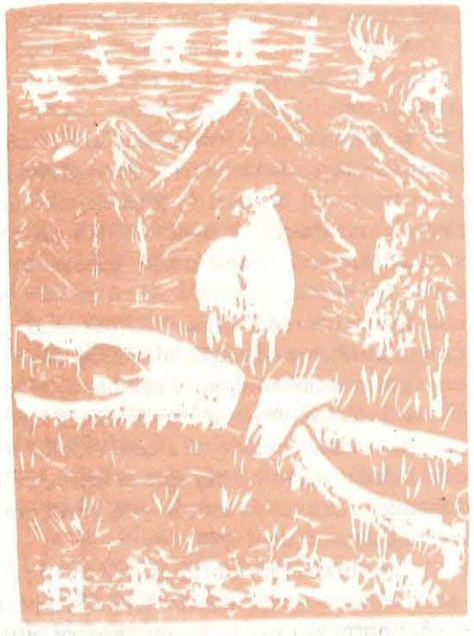
A doua categorie de cercetători afirmă, dimpotrivă, o atitudine activă în fața morții, în care se manifestă puternic dragostea de viață și de muncă a baciului, moartea fiind astfel neutralizată și integrată vieții ca un dat firesc. Exegeza mioritică de această orientare este foarte bogată. Merită reținută măcar concluzia lui Dumitru Caracostea: „În poporul nostru, a cărui îndeletnicire de căpetenie este păstoritul, a circulat, într-o epocă străveche... un caracteristic cîntec liric, în care se exprima dragostea de îndeletnicirea păstorească, așa încît, și după moarte, păstorul ar fi vrut să aibă ceva din ceea ce a fost îndeletnicirea lui în viață. O stare socială de completă adaptare la muncă și un sentiment clasic de afirmare optimist; muncă, sentiment și credință sînt la unison, stare deosebit de prielnică reprezentativelor creațiuni clasice. Acest motiv central este nedeslipit de toate variantele și el este acela care a creat toate aspectele epice"*.

În centrul baladei, așadar, ca miez generator de poezie, stă un sentiment a cărui substanță lirică constă în atașamentul ciobanului față de muncă. Acest sentiment dă eroului siguranța unui echilibru sufletesc nealterat nici chiar de amenințarea morții, stare izvorînd din „completa adaptare la muncă". Afirmarea

* Dumitru Caracostea, *Balada populară română* (curs litografiat), București, 1933, p. 777.

impetuoasă a vieții, înțeleasă în perfecta osmoză a omului cu profesiunea sa, cu mediul ambiant prielnic, se realizează artistic prin dorința de a rămîne, și după moarte, în preajma locurilor în care el s-a realizat ca entitate umană.

Din păcate, amîndouă aceste interpretări date sensurilor etice ale baladei ignoră — prima într-o măsură foarte mare — conținutul estetic. În primul rînd, nu se pune problema resemnării sau împotrivirii în fața morții, ci a unei atitudini mult mai subtile față de sfîrșitul inexorabil al ființei biologice a omului. În al doilea rînd — lucru și mai important! — această atitudine nu se comunică în felul în care s-ar face o declarație publică, ci într-un mod poetic guvernat de legi care trebuie neapărat avute în vedere. Altfel spus, nu predispozițiile naturale morbide dictează etica eroului mioritic, ci sensul exclusiv liric către care se îndreaptă balada prin monologul baciului. *Liricul, așadar, care presupune sentimente, și nu epicul, care cere fapte, determină conținutul estetic al baladei în această parte a ei.* Se înțelege, pe de altă parte, că liricul, ca modalitate estetică precumpănitoare în această baladă, este expresia unei filozofii populare, a unei concepții integratoare deopotrivă a vieții și a morții, înțelese ca fenomene pe cît de firești, pe atît de inevitabile.



Ilustrație la vol. *Miorița*, de Nicolae Brana

Este semnificativă și împrejurarea că, din totalul de 123 de versuri ale baladei, 78, adică două treimi, sînt afectate monologului liric. E limpede deci că, din momentul în care ciobanul începe rostirea testamentului, balada derogă de la genul ei. Ea nu mai satisface exigențele genului epic, ci pe acelea ale genului liric: ciobanul se confesează la modul elegiac, plecînd de la perspectiva nouă în care este pus: eventualitatea morții. De pe această nouă poziție trebuie deci înțeleasă etica eroului mioritic: prin ce afirmă și comunică, nu prin ce săvîrșește.

Dragostea de profesiune, de locurile cunoscute, de prietenii lui nedespărțiți (cîinii și oile) — tot atîtea atribute și obiecte ale meseriei — este transmisă cu oarecare seninătate, pentru că moartea nu-l va putea despărți de ele, dar și cu sentimentul tragic al neputinței de a stabili, după moarte, legături și cu mediul uman, cu familia, cu mama, de care ciobanul este cu brutalitate despărțit prin moartea sa nefirească. Tragismul se traduce artistic prin efortul permanent de a rămîne totuși în contact cu acest mediu: baciul lasă înhumarea sa în seama asasinilor, dar aceștia nu pot împlini toate riturile și atunci elementul natural ia locul

celui uman. Mioara va pune la capul mortului cele trei fluiere (fiecare exprimînd o altă valoare din bogăția afectivă a dispărutului: *drag, duios, cu foc)*, iar vîntul va face să sune cele trei fluiere: *Ș-oile s-or stringe,/ Pe mine m-or plînge/ Cu lacrimi de sînge!* Oile devin, așadar, elementele dinamice ale ceremonialului funebru, săvîrșind ceea ce femeile din familia mortului nu mai pot săvîrși, iar metafora *lacrimi de sînge* adună la un loc atît regretul pentru o viață sfîrșită înainte de vreme, cît și tragismul brutalei rupturi de mediul uman. Acest tragism, amplificat de alegoria moarte-nuntă și de motivul măicuței bătrîne, într-un ultim efort de a stabili relații cu mediul uman, capătă, în economia monologului liric, *semnificația unui protest împotriva morții premature și nedrepte*. Alegoria satisface nevoi încă mai acute. Modalitate estetică fiind, ea răspunde unor trebuințe sufletești de o tulburătoare adîncime filozofică. Săvîrșind actul nupțial într-o feerică natură ocrotitoare*, ciobanul, mort în izolare, își va salva echilibrul sufletesc de pericolul alienării, căci se va simți permanent integrat naturii și mediului profesiunii sale.

E, așadar, limpede că a cere eroului un gest de apărare sau de împotrivire, cînd balada face saltul din epic în liric, e un nonsens, iar a lua atitudinea lui drept o fatalistă acceptare a morții — o gravă eroare de logică artistică, scopul baladei încetînd a mai fi unul epic.

Concluzii. Privit prin prisma esteticului, singura în măsură să nu deformeze sensurile capodoperei noastre folclorice, poemul mioritic își dezvăluie frumusețea și conținutul său mitic, devine, pentru cititorul de azi, expresia artistică a efortului strămoșului de demult de a rezolva în favoarea sa relația lui cu universul. Vechi și aparent depășite valori etice s-au păstrat prin perpetuarea valorilor estetice cristalizate de textul *Mioriței* și se constată cu surprindere că nu există mare scriitor român care să nu-și fi confruntat conștiința artistică cu problema etică și estetică a „celei mai frumoase epopei pastorale din lume" (Eminescu: *Mai am un singur dor*, Sadoveanu: *Baltagul*, Blaga: *Gorunul*, Arghezi: *De-a v-ați ascuns*, Horia Lovinescu: *Moartea unui artist* etc.).

TEME

1. **Puneți în evidență structura de motive a baladei** Miorița **și demonstrați că, prin această structură, balada este reprezentativă pentru folclorul românesc. Urmăriți, totodată, realizarea artistică a acestor motive poetice.**
2. **Dezbateți conținutul celor trei părți ale baladei, din punctul de vedere al apartenenței la un gen literar, al modalităților de expresie și al conținutului afectiv.**
3. **Comentați realizarea artistică și semnificațiile portretelor mioritice.**
4. **Susțineți o dezertație în jurul celor două interpretări principale care s-au dat, de-a lungul deceniilor, baladei.**
5. **Urmăriți și susțineți cu argumente concrete, în scris sau oral, influența poemului mioritic asupra operelor literare culte, cunoscute din alte lecții sau din lecturi particulare.**

* Descoperind folclorul, romanticii au descoperit, implicit, două ipostaze fundamentale ale relației omului cu natura. Una, în care echilibrul natural se strică odată cu dezechilibrarea sufletului uman (vezi, de pildă, reacția naturii la invocația zbuciumatului Manole, din *Mănăstirea Argeșului*: „Și sufla un vînt,/ Un vînt pe pămînt" etc.); a doua, în care natura participă calm, armonios, senin la o stare de spirit similară (este cazul reacției naturii în *Miorița* sau în *Toma Alimoș*).

MEȘTERUL MANOLE

de Lucian Blaga

În 1927 Lucian Blaga publica la Sibiu drama *Meșterul Manole*.

Peste doi ani, în 1929, la 6 aprilie, piesa vedea și lumina rampei, în premieră absolută, pe scena Teatrului Național din București.[1]

Cu drama lui Blaga sîntem din nou în fața fenomenului de intensă circulație a unui mit în mediile literare culte. De la publicarea baladei, în 1852, de către Alecsandri, *tema jertfei creatoare* a fost abordată sub diferite specii, de la poem și poezie lirică[2] la nuvelă, roman și piesă de teatru. Între numeroasele opere literare culte care au valorificat-o, drama lui Lucian Blaga se detașează net prin complexitatea cu care mitul folcloric este străluminat în înțelesurile lui cele mai intime cu instrumentele teatrului modern. Blaga reface structural semnificațiile baladei, încît se poate vorbi de o asimilare totală a mitului, în vederea regîndirii și reconstruirii lui din perspectiva unor concepte estetice și a unor elemente de sensibilitate moderne. Între acestea, *expresionismul*[3] pare să dețină un loc primordial.

Pe de altă parte, împrejurarea că Lucian Blaga, poet și filozof al culturii, își alegea ca temă și sursă de inspirație balada despre zidirea *Mănăstirii Argeșului* nu e întîmplătoare. Cercetătorii sînt unanimi în a recunoaște că balada românească a dat temei — în spațiul foarte larg în care ea circulă, în primul rînd cel sud-est european — cea mai aleasă întruchipare artistică. Superioritatea variantelor românești nu e, bineînțeles, străină de bogăția și strălucirea, de unicitatea arhitectonică a mănăstirii de pe Argeș; dovadă a înnoirii și înnobilării unui mit străvechi prin valorile nemuritoare dobîndite de îndrăzneala, tenacitatea și jertfa generațiilor mai noi. Fericita întîlnire a temei jertfei zidirii cu o capodoperă arhitectonică inegalabilă prin stilul ei aparte a condus la apariția unei capodopere poetice folclorice.

Va fi deci pasionant să urmărim reflexele acestui mit, ce a căpătat o expresie artistică desăvîrșită în drama unui poet de talia lui Lucian Blaga.

[1] În perioada următoare, piesa se va juca pe cîteva scene europene: la 10 noiembrie 1929, în premieră la Berna (Elveția), la 29 martie 1934, la Lwow (Polonia).

[2] În 1964, un cercetător (Gh. Ciompec) întocmea o listă cu peste 50 de poezii inspirate de *Legenda Meșterului Manole*, toate aparținînd poeților noștri de azi.

[3] Expresionismul este un curent artistic constituit în Germania, la începutul secolului al XX-lea. Potrivit concepției estetice aflate la baza acestui curent, artistul dă realității o expresie nouă prin raportarea lucrurilor la absolut și printr-o participare patetică la imaginea astfel creată. Noul curent sau „noul stil" este reprezentat, în poezie, prin poeți ca Georg Trakl, Franz Werfel, Gottfried Benn ș.a., și în teatru, prin dramaturgi ca: Georg Kaiser, Bertolt Brecht, Ernst Toller etc. În teatru, locul principal îl deține drama de idei în care personajele sînt mai mult expresia unor simboluri sau concepte decît individualități umane distincte. În pictură, cel mai de seamă reprezentant al expresionismului este Oskar Kokoschka. La noi, Lucian Blaga a impus o variantă nouă, profund originală, a acestui curent, atît în poezie cît și în teatru.

Ilustrație la vol. *Meșterul Manole*

Intriga și conflictul. Implicații expresioniste în manifestările lor.

Lucian Blaga comprimă datele oferite de partea introductivă a baladei și expoziținea dramei începe cu motivul surpării zidurilor. Derutat și aproape descurajat de acest fenomen de nepătruns, Manole măsoară și socotește în odaia sa de lucru, în prezența starețului Bogumil și a unui personaj ciudat, Găman, care doarme întins pe podele un somn agitat, bîntuit de vedenii terifiante, ce-l fac uneori să tresară și să se comporte în neștire.

Starețul Bogumil are pentru situația desperată în care se află constructorii o singură soluție: *jertfa:* „Sufletul unui om clădit în zid ar ține laolaltă încheieturile lăcașului pînă-n veacul veacului", zice starețul. (Ne aflăm în preajma intrigii — izvorul oricărui conflict.) Pentru Manole jertfa unei ființe umane este irațională:

„MANOLE: Jertfa aceasta de neînchipuit — cine-o cere? Din lumină Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sînge, din adîncimi, puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor.

BOGUMIL: Firește, cît timp cîntărești, așa este. Pe întîiul nu ți-l poți închipui crud, cum pe celelalte nu le închipui fără minte. Dar crezi tu oare că măsuri și înălțimile și adîncimile sorții cu plumbul atîrnat de sfoară? *Și dacă întru veșnicie bunul Dumnezeu și crîncenul Satanail sunt frați?*[4] Și dacă își schimbă obrăzarele înșelătoare că nu știi cînd e unul și cînd e celălalt? Poate că unul slujește celuilalt...

Cine vrea jertfă? Întrebările noastre nu răzbat pînă-n prăpăstiile albastre, de unde ni s-ar putea răspunde, de aceea în nici o vorbă de a mea nu vei găsi nici o umbră de întrebare. Noapte bună, meștere."[5]

Manole însă continuă să se frămînte în nehotărîre:

[4] Nu e pentru prima oară cînd Blaga concepe unitatea universului ca o îngemănare a celor două principii, *binele* și *răul*. Într-o poezie din *Poemele luminii* (1919), *Pax magna*, citim următoarele versuri semnificative, în care ideea este exprimată metaforic:

„Pe semne — învrăjbiți
de-o veșnicie Dumnezeu și cu Satana
au înțeles că e mai mare fiecare
dacă-și întind de pace mîna. Și
s-au împăcat
în mine: împreună picuratu-mi-au
în suflet
credința și iubirea și-ndoiala
și minciuna.
Lumina și păcatul
îmbrățișîndu-se s-au înfrățit
în mine-ntîia oară
de la-nceputul lumii, de cînd îngerii
strivesc cu ură șarpele cu solzii de ispită,
de cînd cu ochii de otravă șarpele
pîndește
călcîiul adevărului să-l muște-nveninîndu-l.

În același sens poate fi citată și poezia *Lumina raiului*, tot din volumul *Poemele luminii*.

[5] Această replică a starețului Bogumil, ca dealtfel întreaga evoluție și semnificație a personajului, ni-l arată ca pe un adept al doctrinei religioase cunoscute sub numele de *bogomilism* (de unde și numele personajului). Doctrina, cu originea în Asia Mică și elaborată de călugărul bulgar Ieremia Bogomil (de unde numele ei), concepe puterile supranaturale ca expresie a două principii universale: *al binelui* (Dumnezeu) și *al răului* (Satanail). Conform acestei concepții religioase, trupul omului, material, a fost creat de Satana; Dumnezeu i-a dat sufletul, astfel că omul apare drept creație a celor două principii antagoniste.

„Înăuntru un gol se deschide — mîhnire fără întrebări Deasupra întuneric se-nchide — deznădejdea nesfîrșitelor încercări. Ni se mistuie somnul și sîngele. Ar trebui să-nchid ochii, dar pleoapele de lume nu mă despart. *Lăuntric, un demon strigă: clădește! Pămîntul se-mpotrivește și-mi strigă: jertfește!...* Jos, apele se răscoală împotriva pietrelor reci. Sus, stihiile se ridică împotriva legii de veci..."

Ilustrație la vol. *Meșterul Manole*

Conflictul dramei începe a se defini, dar el nu va fi cu desăvîrșire instalat în acțiunea piesei decît după intrarea în scenă a Mirei, soția lui Manole. Mira cunoaște frămîntarea interioară a soțului său și a înțeles sfatul starețului Bogumil. După un plin de înțelesuri schimb de replici cu Manole, din care rezultă puternica dragoste ce-i leagă pe cei doi soți, are loc următoarea scenă, revelatoare atît pentru frămîntarea și îndoielile lui Manole, cît și pentru destinul tragic al celor doi:

„GĂMAN: *(se întoarce-n somn)*
MIRA: *(Face semn lui Manole să tacă. Ceva îi trece prin gînd. Așteaptă pînă ce Găman se liniștește.*
MANOLE: Au căzut și cele din urmă cărămizi.
MIRA: *(Într-un fel de extaz strengăresc, sare cu picioarele pe Găman care e întins enorm pe podele.)*
GĂMAN: *(Suspină și urlă închis.)*
MIRA: Scutură-te, Gămane, voinicește ca zmeii tărîmului celuilalt, încă o dată — așa — scutură-te! Tu esti pămîntul marele, eu sunt biserica — jucăria puterilor! Seninătate — vreau, nestăpînitilor — că toți sunteți înnorați și prăpăstioși. Manole e chin. Călugărul e stafie întunecată. Tu cutremuri Țara îngrijorare. Vreau să sfîrșească odată povestea aceasta de spaimă și tristă nebunie.
GĂMAN: *(Se scutură din încheieturi.)*
MIRA: Mai din adînc, moșule, așa, de la început, încă o dată!...
GĂMAN: *(muge și scrîșnește sinistru)* U-u-u-u! vrrr! *Izbăvi nas nà sei ceas!*
MANOLE: *(Asistă la această ciudată întîmplare, mut, căscînd ochii mari, absent, ca pe altă lume.)*
MIRA: Vezi ce bine mă țin, și nu sunt nici de var, nici de cărămidă. Seninătate — cînd sunt între voi! Și puțină lumină! Să se ridice sprîncenele! Inimă mai ușoară! Manole e mohorît parcă și-ar fi pierdut îngerii, ce-l păzeau fără simbrie. Și tu ești mîhnit parcă ai fi pierdut raiuri, pe care nimenea nu le-a văzut. Moșule vezi? Nu m-am prăbușit. Trupul meu e întreg, arcurile întinse, os nu s-a spintecat, — stîlpii sunt drepți! Răbdare numai întunecaților — Și într-o zi nici biserica n-are să se mai năruie. Cum ar putea să stea, dacă nimeni nu lucrează rîzînd la ea? *(Sare de pe Găman.)*"

Scena citată, în care Găman se manifestă ca expresie a forțelor oarbe dezlănțuite, devine, în contextul frămîntărilor lui Manole, o amplă metaforă a stihiilor telurice învrăjbite împotriva zidirii, care trebuie învinse prin jertfă, și Manole înțelege că sfatul lui Bogumil nu e lipsit de tîlc. Acum conflictul e clar și definitiv instalat; el e de natură interioară, izvorît din înfruntarea lucidității meșterului care construise încă multe altare, cu necesitatea, care pentru Manole e irațională, de a sacrifica un om, și nu pe oricine, ci propria-i soție.

Elementele conflictului sînt, așadar, pe de o parte, devoranta pasiune pentru construcție, pe de alta, intensa dragoste pentru viață, pentru frumusețea și puritatea ei, toate întruchipate de Mira. Manole este obligat de jocul sorții să aleagă între **biserică** — simbol al vocației creatoare — și **Mira** — simbol al vieții, al dragostei, al purității omenești. Or, biserica și Mira sînt cele două „jumătăți" ale personalității eroului. Fără una din ele, marele meșter e anulat ca om. Constatăm deci un echilibru perfect al forțelor conflictului, și de aici caracterul tragic al acestuia.

Blaga va insista asupra acestor frămîntări interioare, făcînd din personajul său un erou de tragedie antică, acolo unde balada rezolvă aparent simplu — mai mult prin sugestie — un conflict stîrnit de clarificarea în vis a cauzei prăbușirii zidurilor. Conflictul piesei lui Blaga e tragic pentru că e *fără ieșire*. „Ieșirea" din conflict (rezolvarea lui) nu poate avea loc decît prin moartea eroului, o moarte necesară, fără îndoială, iar nu o sinucidere, cum am fi tentați, poate, să credem, sau o moarte accidentală, ca în baladă. Întreaga desfășurare a acțiunii relevă condiția tragică a creatorului de valori durabile, aflat în luptă cu propriul său destin. Iar dincolo de această semnificație, mitul conferă acestei scene înțelesuri încă nebănuite. Metafora femeie-biserică, devenită transparentă prin însăși desfășurarea scenei, trimite cu gîndul la vocația zămislirii, în care biserica e simbol al plăsmuirii unei valori estetice eterne, așa cum femeia reprezintă simbolul eternității prin neclintitul ei destin de a perpetua, născînd, Omul.

Pe de altă parte, scena în discuție este semnificativă și pentru viziunea modernă în care Blaga regîndește mitul și balada. Dacă vom fi atenți la felul de a vorbi și de a se manifesta al Mirei, de pildă, vom constata cu ușurință că acesta nu e de natură s-o caracterizeze. Ea nu e un personaj cu o identitate socială și temporală precisă, ci un simbol și, în același timp, un purtător de cuvînt al autorului, care odată cu desfășurarea întîmplărilor descifrează și semnificațiile lor. În același fel trebuie văzut și Găman, personaj stihial el însuși și simbol, totodată, al forțelor iraționale dezlănțuite împotriva raționalului. Aceasta este perspectiva estetică din care expresioniștii își concep personajele dramatice.

Ca personaj într-o dramă modernă, Manole, deși simbol și el ca mai toate celelalte personaje, evoluează totuși ca un caracter cu o puternică și problematică personalitate, cu o individualitate distinctă. Toate acestea fac din el, cum am mai spus, un personaj de tragedie antică, ce-și trăiește intens și neabătut destinul său de martir al frumosului etern.

Dar întîmplările se precipită. Zidurile cad din nou și meșterii lui Manole sînt tentați tot mai mult de ideea abandonării lucrării. Și, ca și cum noul eșec nu

era de ajuns, din partea lui Vodă un sol aduce un ultimatum. Mistuit de arderea patimii sale creatoare și urmărit de ideea jertfei, Manole făgăduiește, spre uluirea zidarilor, o nouă încercare: „Răbdarea lui Vodă o mai cer pentru trei zile. Pe urmă, sau biserica rămîne dreaptă, sau sîngele nostru se va slei... Ai venit sol de la Vodă, întoarce-te sol de la noi: biserica se va ridica!"

Se impune să facem cîteva considerații privitoare la limbajul personajelor și al dramei în general. O primă observație rezidă în constatarea că, pînă la convorbirea cu solul, Manole — ca și celelalte personaje — folosește un limbaj încărcat de metafore și simboluri. De aici încolo, vom observa o permanentă alternare a limbajului metaforic — uneori eminamente metaforic — cu limbajul propriu, transparent. Modificarea registrului metaforic al limbajului se face în dependență de funcția lui. Cînd misterul și iraționalul domină scena, limbajul e metaforic și încărcat de simboluri („Manole e chin. Călugărul e stafie întunecată. Tu cutremur. Țara îngrijorare", zice Mira, sfidînd legile echilibrului pe trupul bîntuit de stihii al lui Găman); cînd, dimpotrivă, vorbesc luciditatea și judecata rațională, precumpănitor e limbajul propriu.

Dubla valoare a momentului culminant. E momentul unei observații privitoare la compoziția dramei: cu răspunsul dat de Manole lui Vodă acțiunea se apropie de punctul culminant. Dar complexitatea compozițională a dramei izvorăște din complexitatea personajului ei principal. În permanență Manole evoluează pe două planuri fundamentale aflate într-o strînsă condiționare reciprocă: unul psihologic și unul al faptelor. În ordine psihologică, acțiunea și, odată cu ea, personajul ating punctul maxim al încordării în momentul hotărîrii de a jertfi (cînd Manole spune solului că „biserica se va ridica", hotărîrea e definitivă); în ordinea faptelor, punctul culminant e marcat de zidirea Mirei în temeliile bisericii.

Solul pleacă și Manole trebuie să deslușească zidarilor tîlcul făgăduielii lui. Unii vor să-l părăsească, dar marele meșter le strecoară în suflet sentimentul unui destin implacabil care cere o jertfă:

„Mărturisire auziți din parte-mi, c-am început să clădesc fiindcă n-am putut altfel. Din cîmp și munte v-am chemat, fiindcă n-am putut altfel... O pescar, o băiețiu, o cioban, o călugăr — suntem oare noi chemați să judecăm ceea ce mai presus de vrerea noastră prin noi se face?... Cui nu i se răscoală sîngele gîndindu-se că munca a fost în deșert? Dar făcut-am oare în afară de muncă — o jertfă — o singură jertfă smulsă din viața noastră, pentru zid?... O viață scumpă de om se va clădi în zid, jertfa va fi o soție care încă n-a născut, soră sau fiică... Soția unuia din voi va trebui să fie jertfa, soră sau fiică. Soție care încă n-a născut, soră curată, fiică luminată."

Hotărîrea e pecetluită prin jurămînt.

După trei zile de așteptare înfrigurată, în care meșterii se istovesc în tot felul de bănuieli de încălcare a jurămîntului, ale unuia împotriva celuilalt și ale tuturor împotriva lui Manole, apare Mira. Se face un nou pas spre împlinirea unui destin. Mira vine însă pentru a preîntîmpina un omor de care-l face răspunzător pe starețul Bogumil.

Trecînd prin chinuri mai presus de puterea unui om, Manole încearcă să evite jertfirea Mirei, dar zidarii săi îl constrîng în virtutea jurămîntului făcut.

Acolo deci unde balada încerca evitarea jertfirii Anei prin invocarea forțelor naturii, Blaga își pune eroul în confruntare directă cu propriii săi colaboratori pentru a releva finețea mecanismelor sufletești antrenate în trăirea de către marele meșter a propriului său destin. În baladă natura era un personaj oarecum exterior într-o întîmplare oarecare; nevoile teatrului modern obligă pe poet la întruchiparea forțelor naturii în oameni. Dramatismul va fi mai intens, dată fiind confruntarea directă dintre ei.

Manole împlinește destinul, căci patima de a zămisli frumosul e neîndurătoare:

„MANOLE: A mea a fost patima, eu am fost al patimei, eu am fost... Vai nouă, Mira, biserica s-a tot prăbușit — cu cît se prăbușea — patima creștea... De-atîtea ori ai fost căprioara neagră cînd suiai drumul la noi. De-atîtea ori ai fost izvor de munte, cînd coborai de la noi. Acum ești aici încă o dată: nici căprioară, nici izvor, ci altar. Altar viu între blestemul ce ne-a prigonit, și jurămîntul cu care l-am învins... Nu, Mira, nu. Știm că vii speriată, știm că vii purtînd grija altor vieți. Și atunci am glumit, făcînd pe bărbații sălbatici. Povestea cu jertfa omenească — e numai așa — un joc. Un joc de albă vrajă și întunecată magie, pe care-l vom face cu tine.

MIRA: Cu mine? — Nu înțeleg. — Cu mine?

MANOLE: *(cu glas ireal)* Cu tine, fiindcă tu ești aici — din întîmplare. Și-apoi așa se și potrivește. Fiindcă între toți și toate tu ești cea mai pornită spre joc.

MIRA: *(cu oarecare nedumerire)* Bine! *(Se uită cu o ochire spre soare.)* Dacă nu e prea tîrziu... că vreau să mă întorc înapoi încă înainte de a se face amiază...

MANOLE: ...Va trebui tot timpul să zîmbești, și chiar de va fi rece zidul, să te silești să glumești. Să pară în adevăr că moartea e un joc. Căci vezi, blestemul de care vorbirăm, îl învingem cu un joc.

. . . . . .

MIRA: *(ca un copil)* Am să mă joc cu voi cum doriți. — Dar ăștia să nu se mai încrunte că-mi pierd orice plăcere. Parcă și sprîncenele le-au mai crescut peste uitătura piezișă.

MANOLE: Zidari, ați auzit? Încruntarea s-a sfîrșit. Acum începe partea luminei. Închipuiți-vă — copii, cu treizeci de ani înapoi, închipuiți-vă în trecut, cînd clădeați biserici din nisip! Luați uneltele, pregătiți țărîna și tot ce e de pregătit! *Zidarii: (Se pun în mișcare.)*"

Momentul zidirii Mirei în temelia bisericii este, iarăși, plin de semnificații. El nu desăvîrșește numai, în planul construcției dramatice și al desfășurării faptelor, punctul culminant inaugurat de psihologia frămîntată a lui Manole încă în momentul hotărîrii de a jertfi, ci reprezintă, în ordinea luptei omului cu natura, la scară istorică, momentul, transfigurat artistic, al neutralizării opoziției dintre natură și cultură. Manole e aici, prin sacrificiul făcut, un erou civilizator, care dă oamenilor o nouă valoare, etern-durabilă, așa cum Prometeu, tot prin sacrificiu, le dăduse *focul*.

Blaga nu părăsește nici o clipă *condiția omului*. Zidarii trăiesc din plin febra creației și biserica crește. Manole însă s-a schimbat. O vreme el se lasă antrenat în febra constructivă a celorlalți, dar obsesia vaierului care răzbate din zid și comportarea Mirei în ultimele ei clipe de viață îl robesc tot mai mult. Tot mai puternică devine conștiința că pentru el, ca individ, sacrificiul nu mai înseamnă izbîndă, ci secătuirea tuturor puterilor sufletești. Bolnav de iubirea lui pentru Mira, muncit de inutilitatea sacrificării celei mai de preț ființe care-i aparținea cu trup și suflet, în gestul suprem al renunțării nemaigăsind iarăși nici un sens, Manole se răzvrătește împotriva propriei sale fapte și a celui care i-o ceruse și vrea

să spargă zidul pentru a-și elibera iubita. Dar zidarii îl opresc: biserica pe care o concepuse, opera pentru care sacrificase totul nu mai aparține autorului ei, ci eternității. G. Călinescu găsește în această scenă esența clasică a interpretării „pe care o dă Lucian Blaga mitului Meșterului Manole... Meșterul vrea să dărîme biserica, dar norodul (citește zidarii, n.n.) îl dă la o parte. Mulțimea nu vrea să știe de autor, ea nu recunoaște decît opera."[6]

Ilustrație la vol. *Meșterul Manole*

Condiția mitică a creatorului. Din nou drama se disociază de baladă. În baladă, după terminarea bisericii, marele meșter declara că vrea să construiască *Altă monastire, / Pentru pomenire, / Mult mai luminoasă / Și mult mai frumoasă!* În dramă, insistența autorului se concentrează asupra condiției dramatice a creatorului, de unde gestul de răzvrătire împotriva propriei lui opere.

Biserica rămîne dreaptă. Ea are acum zugrăveli, clopote și cărți. Domnitorul vine cu alai să vadă minunea și să se bucure de strălucirea ei. Boierii și călugării însă îl acuză pe Manole de crimă și socotesc biserica lui „*întîiul lăcaș al lui Anticrist*". Acest conflict în aparență secundar nu este, de fapt, altceva decît exteriorizarea unor contradicții existente în sufletul lui Manole încă de la începutul dramei. El se și manifestă dealtfel prin dezacordul dintre marele meșter și starețul Bogumil și prin ezitările lui Manole de a se hotărî asupra jertfei. Izvorul acestei contradicții se află în incompatibilitatea mitului precreștin al jertfei cu religia creștină care nu acceptă ideea uciderii. Se clarifică astfel sensurile mitice pe care le aduce în dramă Bogumil, călugăr atemporal, altfel decît călugării care cer osîndirea lui Manole pentru crimă. Dar osînda nu mai ajunge la marele meșter. El și-a depășit condiția, cucerind eternitatea și atingînd absolutul prin creația sa zămislită din suferință. Judecarea lui Manole prin raportarea la ceea ce tocmai isprăvise nu mai e posibilă. El nu mai aparține clipei, nici măcar timpului istoric, ci pur și simplu *timpului*. Nu întîmplător Blaga își localizează drama *pe Argeș în jos*, dar într-un *timp mitic românesc*, adică într-un timp inițial, fără determinare precisă, în care se încheagă, prin expresia miturilor, situațiile arhetipale, etern repetabile, ale unui popor, în speță *poporul român*.

Mulțimea însăși, care-l apără pe Manole împotriva călugărilor și boierilor, sanctifică esența mitică a eroului: „Noi strigăm, boierii urlă, noi apărăm, călugării osîndesc — *toți suntem jos, Manole singur e sus, singur deasupra noastră, deasupra bisericii!*" La propriu și la figurat, căci Manole se urcă în adevăr în turlă, trage

[6] *Sensul clasicismului*, în *Principii de estetică*, București, Editura Minerva, 1968, p. 365.

clopotul, după care se aruncă în gol. Propria lui moarte, eternă ca orice moarte, îi eternizează opera. Astfel amîndoi, autor și operă, ating absolutul.

Deși Manole este cel ce filtrează întreaga putere și forță a jertfei, zidarii nu rămîn nici ei străini de suferință și de ideea că au dat minunii clădite de ei tot ce aveau mai bun, inclusiv liniștea și echilibrul sufletesc. Ei au înveșnicit capodopera lor cu propriile lor suflete:

„AL DOILEA: Sunt cu rostul pierdut.
ALTUL: Nu vom ști cum să ne mai găsim un loc în viață, vom rătăci din loc în loc.
. . . . . .
ÎNTÎIUL: *Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi.*"

După cum știm, balada se încheie cu moartea tuturor constructorilor semnificație nu numai a sacrificiului total, dar și a răzbunării voievodului egoist (care vrea să fie singurul ctitor al unei asemenea capodopere). Blaga lasă în viață pe meșteri ca pe niște dovezi vii și concrete ale adevărului că marile izbînzi ale omului vor cere neîntrerupt noi și mari sacrificii umane. În esența lor, fiecare dintre zidari e un Meșter Manole.

TEME

1. **Prezentați, în paralelă, conținutul și semnificațiile baladei și ale dramei. Puneți în lumină sensurile mitice ale eroului, așa cum se relevă ele în baladă și în dramă. Insistați asupra condiției dramatice a creatorului de frumos, punînd în evidență deosebirile ce apar, în această problemă, în creația folclorică și cea cultă.**
2. **Urmăriți în textul dramei propozițiile și replicile care semnifică elementele fundamentale ale conflictului: de o parte patima zămislirii frumosului; de alta suferința izvorîtă din necesitatea jertfei. Subliniați în text replicile care ilustrează ideea că patima zidirii devine blestem și osîndă.**
3. **Explicați construcția și simbolistica personajelor. Argumentați convingător că acțiunea, conflictul și personajele sînt concepute în lumina unei estetici expresioniste.**
4. **Comentați, în scris, cîteva metafore din textul dramei** Meșterul Manole.

BIBLIOGRAFIE

Ciompec, Gheorghe, *Sub zodia necesității tragice*, în *Motivul creației în literatura română*, București, Editura Minerva, 1979, p. 119—140.

Gană, George, *Drama creatorului. Meșterul Manole*, în *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, p. 353—366.

IZGONIREA LUI PROMETEU

de Al. Philippide

În literatura română, pe lîngă circulația miturilor autohtone prezente în creația folclorică și prelucrate în cea cultă, apare și mitul lui Prometeu. Acest mit și-a pierdut semnificația originară, el a suferit transformări, înainte de a fi semnalat pentru prima dată de Hesiod.

În istoria literară universală, mitul cunoaște o simbolistică bogată; el explică nașterea unui fenomen al naturii, dar în literatură semnificația acestuia va fi îmbogățită.

Prometeu dă oamenilor focul și rațiunea, taina meșteșugurilor, deci este un *erou civilizator;* prin faptă și sacrificiu devine *arhetip* (pentru că gestul lui este exemplar pentru oameni). Dacă Hesiod, în *Teogonia*, nu-l venerează, Eschil, în *Prometeu înlănțuit*, arată că focul răpit de Prometeu a ajuns pentru oameni „principiul tuturor artelor, izvorul a mii de foloase". Prometeu dă oamenilor inteligența potrivită nevoilor vieții, spune Platon. În secolul al II-lea e.n., la Lucian, Prometeu apare ca plăsmuitor, ca artist (ars, artis = meșteșug); ca simbol al creatorului, este prezent, în perioada iluministă, și la Goethe, iar pe măsură ce urcăm în timp, gestul lui Prometeu semnifică aspirații umane, dorința de a atinge perfecțiunea sau condiția creatorului în contextul societății. Romanticii îi vor atribui calitățile revoluționarului: solitar și mîndru, la Byron, neînfrînt, la Shelley (T. Vianu).

Motivul lui Prometeu apare în literatura română sub forma unor repovestiri sau traduceri (Al. Odobescu, P. Cerna); mai tîrziu, într-un poem dramatic al lui V. Eftimiu.

Al. Philippide scrie o „poezie de excepție", el este romantic și modern în același timp.

Poemul *Izgonirea lui Prometeu* (cuprins în volumul *Aur sterp*, 1922) este scris în perioada de tinerețe, sub imperiul sensibilității romantice, dar și al formulelor moderne, mai ales expresioniste. Poetul definește creatorul, ca și romanticii, drept omolog al demiurgului, prelungind astfel simbolistica creatorului de artă obsedat de atingerea absolutului și decepționat de contrastul dintre ideal și real.

„Pe vîrful Caucazului. Alături de vulturul veșnic flămînd care îl scurmă, Răzvrătitul, de pe stînca pe care Zeus l-a ferecat odinioară, privește neclintit în zare. La picioarele stîncii, o mare mulțime de oameni. Prometeu a răpit focul din cer și l-a aruncat pe pămînt. Zeus, mînios că Prometeu l-a păcălit, a trimis în omenire pe Pandora, care a adus într-o cutie o sumedenie de nenorociri și de rele. Oamenii, nu încă destul de luminați, iau în seamă numai cutia Pandorei și uită binefacerile focului, și în loc să mulțumească lui Prometeu pentru binele ce l-a făcut, îl fac vinovat de răul pe care el nu l-a vrut. Au venit acum să-l huiduiască și să-l lapideze. Huo, Prometeu!...

PROMETEU
(neclintit)

Un urlet surd, adînc ca o furtună,
Îmi geme în urechi necontenit.
E vîntul care prin prăpăstii sună,
Ori stînci din vîrfuri s-au rostogolit?

Cînd vremea încă nu s-a împlinit,
Pe Prometeu cine-ar putea să-l cheme?
E muntele, bătrînul, care geme.
Adormi din nou, tovarăș ostenit.
Destinul încă nu s-a împlinit.

Nu s-a sfîrșit nimic. Mai este încă.
Nu crește veșnicia, nici nu scade.
Abia mai simt că vulturul mă roade;
Abia mai simt că rana mi-e adîncă.
Mi-e trupul stîncă-n lanțuri pe o stîncă!
De multă vreme nu mai știu să simt.

Spre cer de veacuri fulgerînd mereu,
E-atîta vreme de cînd ochiul meu
Și-a-nfipt adînc privirile în zare,
Că m-ar durea să mi le smulg! și, greu,
S-ar povîrni, prelungi și orbitoare,
Ca niște drugi de aur zvîcniți din ochiul meu.

MULȚIMEA
Huo! Prometeu...

PROMETEU
(tresărind)
Cine-a strigat pe Prometeu?
S-a împlinit sorocul Sorții, oare?
De-abia cîteva veacuri călătoare
S-au stins de-a valma în nemărginit,
Și drumul vremii s-a și împlinit?

De-atîta neclintită veșnicie
Mi-s ochii grei, și-abia mai văd pămîntul.
E vîntul care urlă prin prăpăstii.
E vîntul.

MULȚIMEA
Huo! Prometeu...

PROMETEU
(tresărind mai tare)
Același glas!

MULȚIMEA
(în timp ce azvîrle cu pietre)
Huooo! Prometeu...

La strigătul mulțimii, Prometeu, zguduit de un cutremur adînc, și-a întors privirile spre pămînt. Privirile lui au izbit mulțimea, făcînd-o să șovăie o clipă. Dar urletul care începuse din nou s-a stins, cînd Prometeu, zvîrcolindu-se, și-a rupt lanțurile, pe care acum le ține în mînă, fluturătoare.

PROMETEU
(în picioare pe stîncă, cu o mînă ținîndu-și lanțurile, cu cealaltă gîtuind vulturul, ca pe un hulub)
O, urlet, te-așteptam!
Zvîcnește, sînge!
Cutremură-te-n mine, viață! Sfarmă-
Te-n mine iarăși, răcnet de alarmă!
O, inimă, în pieptul meu te strînge
Ca un pumn!
(spre cer, hohotind)

Ascultă, Zeus! Omenirea zbiară...
N-ai auzit?... În cerul tău ascuns
Străvechiul răcnet încă n-a ajuns?
Trezește-te!

(Mulțimea huiduie; spre ea)
Da, urlă, urlă, fiară!
Mugește, turmă!
Ai timp destul să plîngi, pe urmă.

(spre cer)
O, Zeus! Omenirea-i ca un cîne,
Sătulă de izbavă și osîndă.
Ascultă-i urletul adînc, „stăpîne"!
„Părinte"! frînge-ți trupul ca o pîne
Și zvîrle-l omenirii — că-i flămîndă.

Columnele templelor tale
Ca niște gîturi albe, zbucnite din pămînt,
De mii de ani spre cerul tău zădarnic
Își răsucesc flămîndul lor avînt.

Mulțimea, Zeus, nu te mai așteaptă!
Blestemul ei prin *mine* spre *tine* se
îndreaptă.
Prea mult întîrzii, zeu nebun!
Acum, cînd lanțurile mi-au căzut,
Coboară lîngă mine, zeu de lut.
Să-ți spun:

Să tremuri, Zeus! Trăsnetele-s sparte,
Vulturii — morți!
Spre tine vremea vine de departe,
Cu huruit de roți, să-ți bată-n porți.

Dă-mi mîna, Zeus! Singur ești, ca mine,
În cerul tău pustiu și zdrențuit.
Spre stînca unde-am stat înlănțuit
Privește-n jos puhoiul care vine.

Ne blestemă mulțimea deopotrivă.
Ești singur, Zeus! Singur sînt și eu.
De ce înlături mîna milostivă
Pe care ți-o întinde Prometeu?

Cu mine, Zeus, zvîrle-te în larg,
Acolo unde zările se sparg
Spre haosul cu mii și mii de ceruri
În care se vor naște aștri noi.
De ce nu vii cu mine-n larguri, Zeus,
Să cucerim nemărginirea amîndoi?

Mulțimea zbiară. O clipă, Prometeu pare că așteaptă. Apoi glasul lui amenințător și puternic umple văzduhul, în timp ce el își aruncă lanțurile spre cer.

Ia-ți, Zeus, lanțurile înapoi!
Au ruginit de vînturi și de ploi,
Dar sînt destul de trainice și grele.
Păstrează-le — dacă mai crezi în ele!

(către mulțime)
Iar voi, flămînde fiare, înapoi!
Pomană vreți?... Așa e: se cuvine
S-aveți și voi o urmă de la mine.

(le aruncă vulturul gîtuit)
Luați-l! E destul de proaspăt încă.
E plin la trup și gras de nemurire.
Te pune-n patru labe și mănîncă,
Omenire!

(insinuant)
E-un stîrv mai sfînt ca altele, un dar
Ceresc... E vulturul lui Zeus doar!

(spre cer)
Nu te scobori!... Ți-e frică, zeu nemernic!
Păstrează-ți bine lanțurile.

Eu
Mă voi urca spre soarele puternic,
Să-ntîmpin vremea nouă-n drumul meu,
(cu glasul tot mai zvîrcolit)
S-adun în mine fulgerele toate,
Să mi le-aprind priviri în ochi, să sorb
În ochii mei întreg văzduhul orb,
Și cerurile toate să le sorb!

Și inima luminii s-o smulg din Haos vie,
S-o prind pe veșnicie-n pieptul meu.
Și, pîn-voi izbuti să mor și eu,
Întemnițat în veșnicie,
Mereu să sufăr și să lupt mereu.

(cu brațele întinse în gol)
În nicăieri, o, Nimeni, te salut!
Vă năruiți de-acum, statui de lut,
Religii, zei, apostoli, mucenici,
Credințe mici.

Izbește-te cu creștetul de soare,
Pămînt!
Cer, înapoi! Drum larg despică-n zare,
O, mare!

(spre cer)
Iar tu, tu cel de sus, cel „bun" și „sfînt",
Coboară iarăși pe pămînt,
În țărna-n care trebuie să vii,
Tîlhar al Soartei, Hoț de veșnicii!
În globul de la care te-ai zvîrlit,
Săgeată frîntă în nemărginit,
În glodul slut din nou rostogolit!

(spre mulțime)
M-ați izgonit!...
Mă-ntorc în nemurire,
Să-mi caut altă omenire-n loc;
Să-i dau și ei mistuitorul foc;
Și ferecat de-o nouă-nlănțuire,
S-aștept să se mai năruie un cer,
Să mă mai latre înc-o omenire.
Și-așa, din izgonire-n izgonire,
Să-mi port prin Haos rîsul meu stingher.

Urlați!... În deznădejdea voastră nu e
Decît izbînda strigătului meu,
Care de-a pururi tot mai sus se suie,
Din cer în cer! din dumnezeu în
dumnezeu!
Căci cine va putea cîndva să spuie
Că l-a văzut plîngînd pe Prometeu?

Urlați!
Rămîi în urma mea, Pămînt!
Pe fruntea ta, lovită de-un cuvînt,
Pe veci de veci de-acuma se așterne
Pedeapsa așteptărilor eterne.
Și-acum —
într-un vîrtej cotropitor,
Ca un vulcan lumina-n mine fiarbă!
Avînt, o, Cer! o, vînt, aripi! să zbor!
Să simt cum crește-n mine Nemărginirea
oarbă...
Bulboana soarelui clocotitor
Pe veșnicie să mă soarbă!

Se aruncă. Golul îl înghite. O clipă, tăcerea. Apoi, la poalele prăpastiei, jalnică, mulțimea: Prometeu..."

Structura și compoziția poemului. Compoziția poemului este dramatică.

Autorul fixează cadrul (vîrful Caucazului, pe care Prometeu se află înlănțuit) și concentrează în cîteva fraze povestirea mitului, pentru ca poemul propriu-zis să se constituie ca un monolog adresat, pe rînd, zeului și mulțimii; prezența acesteia intervine distructiv, constituindu-se ca o manifestare a forțelor oarbe ale naturii, ca în teatrul expresionist. Momentele poemului sînt punctate de intervențiile dramatice și regizorale ale autorului.

Dezordinea din conștiința umană este transpusă metaforic într-un spațiu natural, decor teatral și apocaliptic. Manifestarea stihială a dezordinii este vîntul; sub imperiul lui, *prăpăstiile sună, stînci se rostogolesc.*

Prometeu se identifică cu natura: „Mi-e trupul stîncă-n lanțuri pe o stîncă!/ De multă vreme nu mai știu ce simt". Asistăm la o identificare a omului cu planul naturii, ca o prelungire sau ca o manifestare a forțelor ei oarbe. Muntele este bătrîn și geme, el este tovarășul ostenit al titanului. Cea care rămîne trează însă e conștiința: „E-atîta vreme de cînd ochiul meu/ Și-a-nfipt adînc privirile în zare". Pierderea ei — a conștiinței — o simte Prometeu organic: „Că m-ar durea să mi le smulg!" (privirile — n.n.), în timp ce rana și durerea trupească sînt ignorate: „Abia mai simt că vulturul mă roade".

Eroul este tragic; este măreț prin conștiința la care se ridică, și anume că suferința și sacrificiul lui aduc binefaceri oamenilor. Ca la marii tragici (Eschil), Prometeu este supus destinului: „S-a împlinit sorocul Sorții, oare?".

In același timp, imaginea de sfîrșit de lume dă poemului dimensiune expresionistă; poetul creează relații cu cosmicul: astfel, ochiul eroului *fulgeră spre cer de veacuri* și, în momentul smulgerii acestei priviri înfricoșătoare din zare, peste lume s-ar povîrni *drugi de aur*. Spațiul este cuprins de spaime, se-aud glasuri haotice, ele se dilată cosmic, constituind astfel imaginea lăuntrică a monologului, ținut cu fața cînd spre Cer, cînd spre Pămînt. Cei doi poli spre care se organizează poemul se interferează sub semnul desperat al unei conștiințe rănite.

Dialogul cu Zeus ne amintește de *Psalmii* lui Arghezi și de psalmul lui Blaga. Invocația este argheziană: „Iar tu, tu cel de sus, cel „bun" și „sfînt" / Coboară iarăși pe pămînt, / În țărna-n care trebuie să vii / *Tîlhar al Soartei, Hoț de veșnicii*"! Prometeu se simte egalul absolutului, ca în psalmul arghezian („Cercasem eu,... Să te răstorn pe tine, Dumnezeu"): „Dă-mi mîna, Zeus! Singur ești, ca mine". Asistăm la degradarea ideii de divinitate: „zeu nebun", „zeu de

lut", „ți-e frică", „zeu nemernic". Astfel, zeul rămîne un izolat al cerului: „Păstrează-ți bine lanțurile". Ateismul poetului ne trimite la ideea renunțării, la sacrificiul ființelor vii și al individului, jertfind în schimb pe însuși Zeus. (Ideea apare și-ntr-un psalm al lui Arghezi: „Dar trebuie-mi dau seama, să-ncep de-abia cu tine".) Zeus nu înțelege dorința de libertate a omenirii; de aceea, el se izolează de oameni.

Zbaterea dramatică a lui Prometeu, trăirea nemulțumirii la temperaturi înalte ne amintesc de psalmul lui Blaga. În compoziția dialogului cu Zeus surprindem un zbor cosmic de esență eminesciană, un zbor regresiv. Prometeu se întoarce în haosul cu mii și mii de ceruri, haos care va naște aștri noi: „De ce nu vii cu mine-n larguri, Zeus, / Să cucerim nemărginirea amîndoi?". Prometeu se cufundă în lumină. Zborul spre inima luminii pe care vrea s-o smulgă haosului este tot eminescian („Părea un fulger ne-ntrerupt" — *Luceafărul)* : „S-adun în mine fulgerele toate, / Să mi le-aprind priviri în ochi! să sorb / În ochii mei întreg văzduhul orb, / Și cerurile toate să le sorb!". Identificarea cu lumina este întruparea în veșnicie: „Să simt cum crește-n mine Nemărginirea oarbă... / Bulboana soarelui clocotitor / Pe veșnicie să mă soarbă!".

Prometeu este un titan răzvrătit, care înfruntă autoritatea tiranică a lui Zeus și, în același timp, este conștient că suferințele lui nu sînt zadarnice; nemuritor fiind, prin actul lui, devine expresia unei personalități libere și puternice.

Adresîndu-se mulțimii, simțim disprețul și semeția Luceafărului: „M-ați izgonit! Mă-ntorc în nemurire,/ Să-mi caut altă omenire-n loc;/ Să-i dau și ei mistuitorul foc;/ Și ferecat de-o nouă-nlănțuire/ S-aștept să se mai năruie un cer,/ Să mă mai latre înc-o omenire./ Și-așa, din izgonire-n izgonire,/ Să-mi port prin Haos rîsul meu stingher".

Înscenarea mulțimii undeva jos, oarbă de mînie, dar șovăitoare, și apelul adresat lui Zeus sînt dominate de un spațiu sufletesc al unei lumi flămînde de avînturi, dar obosită de un cer ce se arată neîndurător. Doar Prometeu rămîne nemuritor în raport cu această mulțime dezorientată în osînda și-n aspirațiile ei, supusă unor ordini trecătoare: „În nicăieri, o, Nimeni, te salut!/ Vă năruiți de-acum, statui de lut,/ Religii, zei, apostoli, mucenici,/ Credințe mici". Eșecul religiilor viitoare este cauzat de faptul că ele presupun stăvilirea elanului de libertate al mulțimii. Prometeu știe că mulțimea își schimbă stăpînii; de aceea, el se închide în orgoliul său și se desparte de oameni. Existența dramatică a omenirii este sugerată în poem de pierderea echilibrului, de neputința de a alege între bine și rău, de trăirea tulbure și apăsat terestră: „Luați-l! E destul de proaspăt încă./ E plin la trup și gras de nemurire./ Te pune-n patru labe și mănîncă,/ Omenire!".

Există o anume înțelegere a lui Prometeu în raport cu lumea. Ingratitudinea nu-l înfrînge, deznădejdea mulțimii rămîne eterna așteptare, pentru că Zeus nu se arată oamenilor. Ca și la Arghezi, în psalmi, absolutul nu le trimite nici un semn: „Urlați! Rămîi în urma mea, Pămînt!/ Pe fruntea ta, lovită de-un cuvînt,/ Pe veci de veci de-acuma se așterne/ *Pedeapsa așteptărilor eterne*" (s.n.).

Simțim aspirația lui Prometeu spre libertatea și fericirea oamenilor, idee ce-l leagă, într-un fel, de Prometeu al lui Goethe, la care dorința de a zidi o lume după chipul și asemănarea celui capabil de jertfă este directă și răspicată: „Aici rămîn și voi zidi mereu/ Făpturi de oameni după chipul meu, un neam la fel cu mine" *(Prometeu*, G o e t h e).

La sfîrșitul poemului, cînd are loc unirea cu soarele, mulțimea își recunoaște Demiurgul; gestul lui Prometeu-titan, care a vrut să se realizeze uman, este abia acum înțeles: vuietul, sunetele nearticulate, dezlănțuite se opresc, și din jale și tăcere se naște arhitectura luminoasă a chemării invocatoare: „Prometeu!".

Concluzii. Motivul este clasic, cuprins într-o atmosferă spirituală romantică, într-o formă artistică modernă, implicînd, în poemul lui Philippide, și „condiția existenței tragice a modernilor". Poemul este liric și dramatic, înfățișînd un erou titan, un revoluționar care trăiește prezentul unor avînturi sublime, cu dorința nestăvilită de a-și depăși condiția. Ca la toți romanticii, încercarea este irealizabilă; de aceea, proclamă nemurirea ca o afirmare a începutului în haos și eternitate (elemente de permanență). Poetul le exprimă metaforic prin lumina „mistuitoare și nedeterminată", jocul ei și *zborul* fiind cuprinse într-un elan de dezmărginire,ca în poemele lui Lucian Blaga („Avînt, o, Cer! o, vînt, aripi! să zbor!/ Să simt cum crește-n mine Nemărginirea oarbă...").

Atitudinea este de protest orgolios, iar decepția este provocată de un decor, în ruină, al unei societăți sortite dispariției.

TEMĂ

Definiți caracterul romantic și forța tragică a lui Prometeu în contextul fragmentului dramatic Izgonirea lui Prometeu, **de Al. Philippide.**

BIBLIOGRAFIE

Biblioteca critică — *„Al. Philippide interpretat de..."* —,București, Ed. Eminescu, 1972.

II. UMANISMUL

UMANISMUL. SENSURILE ȘI EVOLUȚIA CONCEPTULUI

Într-un sens foarte larg, prin umanism se înțelege tot ceea ce întreprinde omul spre folosul *omului*, tot ce are în vedere grija pentru om, respectul pentru personalitatea umană, efortul făcut în vederea ameliorării continue a condiției umane. Fiind vorba de tot ceea ce emană de la om, de cultură, de civilizație, de perfecționarea relațiilor dintre oameni (sociale), prin cuvîntul *umanism* denumim formele fundamentale cele mai diverse de manifestare a *omenescului*.

Din punct de vedere filozofic, conceptul se încheagă încă în antichitatea greco-latină. Gînditorii antichității manifestau încredere în posibilitățile omului de a se perfecționa și teoretizau ideea unui sistem educativ conceput în lumina filozofiei despre om și problemele sale. Ei identificau *binele* cu *adevărul* și *frumosul*, într-un prim efort de a da expresie sintetică a ceea ce este mai înălțător în om. Este ceea ce putem numi *umanismul antichității*.

O filozofie a omului și a comportării sale ca ființă socială găsim însă și în înțelepciunea populară, cristalizată în proverbe și zicători, în legende și snoave, în basme, balade etc., cu alte cuvinte în folclorul tuturor popoarelor din toate timpurile. Vorbim în acest caz de *umanism popular*.

Filozofia materialist-dialectică situează omul în centrul lumii și al vieții. De aici preocuparea permanentă pentru crearea condițiilor de realizare plenară a omului într-o orînduire socială lipsită de exploatare. Definim în acest fel forma cea mai înaltă a umanismului, *umanismul socialist*.

Michelangelo — *Sibila Delfica* (detaliu)

Într-un sens mai restrîns, termenul de *umanism* s-a specializat pentru a denumi, global, totalitatea ştiinţelor umaniste, diferite de ştiinţele pozitive. Cu acest sens funcţiona el în Renaştere, cînd denumea *umanioarele*, ca discipline specializate de studiu adîncit al limbilor şi literaturilor greacă şi latină, prin gramatică şi retorică în primul rînd.

Pentru că are în centrul ei omul cu aspiraţiile şi îndoielile lui, cu împliniri le şi dezamăgirile lui, cu trăirea intensă a celor mai diferite sentimente, literatura este manifestarea spirituală care are cele mai strînse relaţii cu ceea ce se înţelege îndeobşte prin umanism. De aceea, de-a lungul mileniilor, umanismul de cele mai diverse nuanţe s-a reflectat din plin în literatura omenirii, s-a identificat adesea cu ea.

UMANISMUL ŞI RENAŞTEREA

Expresia cea mai tipică a gîndirii umaniste o capătă mişcarea reprezentată de marile personalităţi ale culturii europene, cu centrul de iradiere în Italia, cunoscută sub numele de Renaştere. Caracterizată prin interesul pentru valorile culturale ale antichităţii greco-latine şi prin valorificarea acestora într-o *renaştere* a ştiinţelor şi artelor, mişcarea strînge laolaltă pe marii gînditori ai secolelor al XV-lea şi al XVI-lea (filozofi, filologi, literaţi, poeţi, pictori, sculptori, arhitecţi, astronomi etc.) într-o comunitate intelectuală al cărei ideal este eliberarea fiinţei umane de orice constrîngeri, în vederea manifestării şi dezvoltării sale multilaterale.

Leonardo da Vinci — *Gioconda*

Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Pico della Mirandola, Angelo Poliziano, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti (în Italia), Lefèvre d'Etaples şi François Rabelais (în Franţa), Martin Luther (în Germania), Thomas Morus (în Anglia), Erasmus din Rotterdam, supranumit prinţul umaniştilor (în ţările nordului), Nicolaus Olahus (în Transilvania), mare admirator şi prieten al lui Erasmus din Rotterdam, cu care a purtat o bogată corespondenţă, sînt tot atîtea înalte spirite umaniste. Operele lor afirmă plenar personalitatea umană.

Ei pleacă de la ideea că raţiunea şi conştiinţa sînt supremele însuşiri ale omului, care-l diferenţiază de celelalte vieţuitoare. Văzut în această lumină, omul nu mai apare ca o creaţie a divinităţii, de voinţa căreia depindea soarta lui, ci ca o fiinţă care are dreptul să trăiască demn şi liber, bucurîndu-se de perspectiva perfectibilităţii ei prin educaţie şi cultură.

Punînd la îndoială dependenţa omului de divinitate, umaniştii Renaşterii adoptă o atitudine în fond antireligioasă şi mai ales anticlericală, intrînd în conflict cu biserica romană, care prin Inchiziţie oprima orice tendinţă de independenţă spirituală. Unii dintre ei cad chiar victime în această confruntare: în 1600, de pildă, Giordano Bruno este ars pe rug ca eretic.

Spiritul lor critic se îndreaptă însă nu numai împotriva dogmatismului şi scolasticii clericale, ci şi împotriva a ceea ce îngrădea şi constrîngea pe om în năzuinţa lui spre mai bine şi mai frumos.

ÎNCEPUTURILE UMANISMULUI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Sub formă renascentistă, umanismul românesc apare ceva mai tîrziu, deşi reprezentanţii lui n-au lipsit din contemporaneitatea Renaşterii europene. *Nicolaus Olahus* (1493—1568), descendent din familia munteană a Drăculeştilor, din care se trăgea şi Vlad Ţepeş, şi înrudit cu Matei Corvin, este primul nostru umanist de limbă latină. Pentru prima dată, un scriitor de origine română afirmă în lucrările sale unitatea de limbă şi de origine a românilor:

„Într-adevăr, se ştie că ei se trag chiar de la Roma, cetatea stăpînă a împărăţiilor, şi că au fost aşezaţi într-o parte foarte bogată a Daciei, care se numeşte Transalpina, spre a opri incursiunile vecinilor duşmani în provinciile romane. De aceea ei chiar şi acum pe limba lor se numesc romani (...). Moldovenii au aceeaşi limbă, obiceiuri şi religie ca şi muntenii. (...) Limba lor şi a celorlalţi valahi a fost cîndva română, căci ei sînt colonii de romani."

Sibiu, primăria veche, loggia şi corpul de sud

VOIEVOZII ŞI UMANISMUL

O particularitate a Renașterii românești constă în eforturile voievozilor români — unii dintre ei principi de cultură umanistă oriental-bizantină — de a mobiliza energii capabile să țină piept expansiunii, în centrul și apusul Europei, a puterii feudale otomane, văzută ca o forță uzurpatoare de valori culturale străvechi. *Ștefan cel Mare*, în toată a doua jumătate a veacului al XV-lea (a domnit între 1457 și 1504), s-a străduit să stabilească legături cu papii și principii umaniști în vederea închegării unei comunități politice și spirituale europene antiotomane.

Pe de altă parte, Ștefan este inițiatorul uneia din primele scrieri despre istoria Moldovei, *Cronica lui Ștefan cel Mare*, redactată în limba slavonă, limbă de cult religios și de cultură umanistă în Răsărit, împreună cu greaca veche, precum limba latină în Apus.

Alt voievod, *Neagoe Basarab* (domnește între 1512 și 1521), întreține și el relații cu papa și cu Veneția, în cadrul cărora se manifestă ca un remarcabil diplomat,și desfășoară o bogată activitate culturală. El este ctitorul celebrei mănăstiri de la Curtea-de-Argeș, capodoperă a arhitecturii medievale românești. De asemenea, Neagoe Basarab este presupusul autor al lucrării *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, comparabilă cu *Principele* umanistului italian Niccolo Machiavelli.

În fine, Neagoe Basarab este primul mare poet român din perioada slavonă a literaturii noastre. El inaugurează tema *fortuna labilis* (soarta nestatornică, alunecoasă) ce va face o strălucită carieră în scrisul românesc de mai tîrziu, la preromantici și romantici, culminînd cu Eminescu.

Constantin Brîncoveanu este, la două secole după Neagoe Basarab, voievodul umanist cel mai tipic pentru Renașterea românească tîrzie. În timpul domniei lui (1688—1714), cultura românească cunoaște o dezvoltare deosebită. Mare iubitor de frumos, Brîncoveanu este inițiatorul unui stil nou în arhitectură, *stilul brîncovenesc*. Merită mențiune deosebită măcar două monumente ctitorite de el: Mănăstirea Hurezu și Palatul de la Mogoșoaia.

Tablou votiv din biserica Voroneț, reprezentînd pe Ștefan cel Mare

Politica înțeleaptă și abilă, orientată spre menținerea pe cale pașnică a independenței țării, a fost în concepția voievodului condiția absolut necesară înfloririi culturii.

CRONICARII

Udriște Năsturel, Nicolae Milescu, mitropoliții Varlaam, Simion Ștefan, Dosoftei, Antim Ivireanul sînt alți umaniști ai culturii noastre.

Renașterea românească va străluci însă cu adevărat odată cu apariția cronicarilor, în veacul al XVII-lea: Grigore Ureche, Miron și Nicolae Costin, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Ion Neculce. Momentul de vîrf va fi atins la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea cu Dimitrie Cantemir, voievodul cărturar, cea mai strălucită minte românească a vremurilor sale. Cantemir este o personalitate cu adevărat renascentistă, în primul rînd prin numărul însemnat de domenii ale cunoașterii, în care spiritul său s-a manifestat: filozofie, istorie, literatură, muzică, matematică, fizică, geografie. El este însă, în același timp, un precursor al iluminismului, propagat la noi, în forme posibile, în condițiile social-istorice date, de către reprezentanții Școlii ardelene, adevărații noștri iluminiști.

COORDONATELE FUNDAMENTALE ALE UMANISMULUI CRONICARILOR

Mobilul principal al reconstituirii și consemnării istoriei de către cronicarii noștri este unul umanist, și anume valoarea educativă a cunoașterii istoriei, a transmiterii către urmași a experienței înaintașilor.

În această idee, Grigore Ureche

„...au aflat cap și începătura moșilor, de unde au izvorît în țară și s-au înmulțit și s-au lățit ca să nu se înéce a toate țările anii trecuți și să nu să știe ce s-au lucrat, să să aseamene fiarălor și dobitoacelor celor mute și fără minte." El „...au lăsat izvod pre urmă și bune și rele, să rămîie feciorilor și nepoților, să le fie de învățătură, despre céle rele să să ferească și să să socotească, iară de pre céle bune să urméze și să învețe și să să îndireptéze."

Ideea va fi reluată de continuatorul lui Ureche. Miron Costin dăruiește cititorului „atîta din truda noastră cît să nu să uite lucrurile și cursul țării, de unde au părăsit a scrie răposatul Uréche vornicul... să nu să treacă cu uitarea de unde este părăsit...", iar Ion Neculce își dedică și el letopisețul tot generațiilor următoare, în virtutea aceleiași generoase concepții a perpetuării unei experiențe care nu trebuie să se piardă, ci trebuie să folosească oamenilor în neîntreruptul lor efort de a realiza între ei o omenească înțelegere:

„Deci, fraților cetitorilor, cu cît veți îndemna a ceti pre acest letopisățŭ mai mult, cu atîta veți ști a vă feri de primejdii și veți fi mai învățați a dare răspunsuri la sfaturi ori de taină, ori de oștire, ori de voroave, la domni și la noroade de cinste."

Rolul educativ al scrierilor cronicărești se corelează cu responsabilitatea în fața contemporanilor și mai ales a urmașilor. „Eu voi da seama de ale méle, cîte scriu", spune Miron Costin, iar Ureche depune mărturie în același sens:

„nu numai létopisețul nostru, ce și cărți striine am cercat, ca să putem afla adevărul, ca să nu mă aflu scriitoriu de cuvinte deșarte, ce de dereptate..."

Conținutul educativ al letopisețelor se vădește la tot pasul și rezultă din poziția adoptată față de domn, stat și religie. Domnul devine uneori un exemplu pentru urmași — idee caracteristică epocii renascentiste — scopul fiind slujirea binelui țării, dar și faima istorică și gloria. În acest sens se reînvie prototipul ideal al viteazului (vezi portretul lui Ștefan cel Mare aparținînd lui Ureche).

Dînd cronicilor și celorlalte lucrări scrise de ei o valoare educativă, cronicarii își vor inițiа urmașii în cîteva direcții principale:

1. Etnogeneza românească cu tot ce presupune ea ca origine, unitate și continuitate a neamului.

Cronicarii descoperă și argumentează convingător latinitatea limbii și a poporului român, continuitatea neîntreruptă a elementului roman în Dacia, unitatea de limbă, cultură și teritoriu a românilor de pretutindeni. Găsindu-și punctul de plecare la Ureche, problema evoluează, la Costin, Cantemir și Stolnicul Constantin Cantacuzino, cu argumente noi, tot mai complexe și convingătoare, avînd în vedere și atmosfera polemică în care ideea a fost abordată și tratată. Miron Costin consacră problemei o lucrare separată, *De neamul moldovenilor*, pentru a îndrepta erorile interpolatorilor lui Ureche, iar Cantemir, în lumina unor vederi mai largi, combate, în *Hronicul vechimei a româno-moldo-vlahilor*, pe acei istorici care înțeleseseră greșit formarea poporului român sau o interpretaseră ca atare din rea-credință.

2. Ideea luptei pentru independență națională. Pe această idee se grefează dealtfel patriotismul lor, ca manifestare umanistă. Văzută diferit de la un cronicar la altul, în funcție de perioada istorică, de personalitatea voievodului prezentat și mai ales de „creșterea" sau „descreșterea" forței asupritoare a otomanilor, lupta pentru independență, poziția față de Imperiul Otoman, relațiile cu el reprezintă nucleul central în jurul căruia gravitează nu numai întîmplările consemnate de istoriografi, ci și acțiunea din *Istoria ieroglifică*, romanul lui Dimitrie Cantemir.

Dragostea de țară o vom găsi în răspunsul dat de Miron Costin vizirului turc într-o împrejurare povestită de Neculce:

„Și i-au dzis viziriul să-i spuie dreptu: pare-le lor bine c-au luat împărăția Camenița, au ba?... Atuncea Miron au dzisŭ că «sîntem noi moldovenii bucuroși să să lățască în toate părțile cît de mult, iar peste țara noastră nu ne pare bine să să lățască»".

Speranțele pe care moldovenii și le puseseră în alianța lui Cantemir cu Petru cel Mare în vederea dobîndirii independenței țării transpar în simpatia și dragostea cu care Neculce vorbește în letopisețul său despre Dumitrașco-Vodă, despre domnia lui și despre vizita lui Petru cel Mare la Iași.

3. Reflecția filozofică asupra condiției umane. Miron Costin este autorul unui poem de meditație filozofică, *Viața lumii*, în care, pe tema *fortuna labilis*, se glosează în marginea ideii de fragilitate a ființei umane, comparată cu o floare trecătoare.

Meșterii și ispravnicii Hurezului (biserica mare a Mănăstirii Hurezu)

Meșterii și ispravnicii Hurezului (biserica mare a Mănăstirii Hurezu)

Preocuparea pentru condiția umană o întîlnim și în *Istoria ieroglifică*. Dimitrie Cantemir face loc, în lamentația fabulosului său personaj, Inorogul, unei indirecte meditații pe tema destinului omului într-o societate în care bîntuie invidia, lăcomia, ura, reaua-credință. Plîngerea Inorogului, ca întreaga carte dealtfel, se transformă într-o pledoarie alegorică pentru efortul ameliorării condiției umane, romanul fiind, din acest punct de vedere, o operă literară pătrunsă de un spirit umanist dinamic, activ.

Concluzii. Umanismul românesc se constituie ca rezultantă a două surse principale: umanismul popular cristalizat în literatura folclorică și umanismul renascentist, reprezentat de mari personalități formate la școala Renașterii europene, dintre care se detașează net cronicarii. Aceștia își pun cultura și talentul în slujba idealurilor de mai bine ale poporului din mijlocul căruia se ridicaseră și descoperă, în problematica etnogenezei românești, secretele duratei noastre nemuritoare ca neam, unitatea și continuitatea noastră spirituală, misiunea noastră istorică în spațiul european.

Unind într-o sinteză particulară umanismul popular cu idealurile politice de libertate națională nutrite de voievozii și cărturarii veacurilor al XV-lea, al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea, Renașterea românească, deși nesincronă întru totul cu cea europeană și neavînd toate caracteristicile ei, va pune bazele umanismului în literatura română. Idealurile umaniste odată intrate în circulația culturală a românilor vor evolua, îmbogățindu-se permanent, spre a se maturiza sub forma umanismului socialist, ai cărui contemporani și beneficiari sîntem noi, cei din generația de azi.

TEME

1. Faceți o scurtă expunere asupra conceptului de umanism și asupra evoluției acestuia.
2. Arătați în scris care sînt particularitățile umanismului românesc.
3. Subliniați rolul activității cronicarilor în contextul umanismului românesc.

MIRON COSTIN

Iscălitura lui Miron Costin pe un act de danie

Miron Costin (1633—1691) este o personalitate marcantă a culturii române vechi, un reprezentant de frunte al Renașterii românești din secolul al XVII-lea, în Moldova, om politic și diplomat subtil, istoric erudit și scriitor de talent. Deși a trăit într-o perioadă istorică tulbure, cînd Moldova e tot mai mult sfîșiată de lupte interne pentru putere, Miron Costin a găsit răgazul să scrie o operă de mare valoare științifică și artistică, izvorîtă din dragostea pentru oameni, pentru compatrioții săi și pentru Moldova.

SCRIERI. **În proză:**
1. *Letopisețul Țării Moldovei* (continuă cronica lui Ureche, de la 1594 la 1661);
2. *Cronica Țării Moldovei și Munteniei* (scrisă în limba polonă în 1677);
3. *De neamul moldovenilor* (pregătită îndelung și scrisă în ultimii ani ai vieții).

În versuri:
1. *Istoria în versuri polone despre Țara Moldovei și Munteniei* (1684);
2. *Viața lumii* (poem filozofic cuprinzînd 130 versuri, pe tema *fortuna labilis*);
3. *Stihuri împotriva zavistiei* (poem cuprinzînd 28 versuri inspirate de *Psaltire*).

DE NEAMUL MOLDOVENILOR

Predoslovie către cititoriŭ

(fragment)

„Începutul țărilor acestora și neamului moldovenescŭ și muntenescŭ și cîți sînt și în țările ungurești cu acest nume, români și pînă astăzi, de unde sîntŭ și de ce seminție, de cînd și cum au dăscălecat acéste părți de pămîntŭ, a scrie, multă vréme la cumpănă au stătut sufletul nostru. Să înceapă osteneala aceasta, după atîta véci de la discălecatul țărîlor cel dintăi de Traian împăratul Rîmului, cu cîteva sute de ani peste mie trecute, să sparie gîndul. A lăsa iarăș nescris, cu mare ocară înfundat neamul acesta de o seamă de scriitori, ieste inimii durére. Biruit-au gîndul să mă apucŭ de această trudă, să scoț lumii la vedére felul neamului, din ce izvor și seminție sîntŭ lăcuitorii țării noastre, Moldovei și Țării Muntenești și românii din țările ungurești, cum s-au pomenit mai sus, că toți un neam și odată discălecați sîntŭ, de unde sîntŭ veniți strămoșii lorŭ pre acéste locuri, supt ce nume au fostŭ întăi la discălecatul lor și de cîndŭ s-au osebit și au luat numele cest de acum, moldovan și muntean, în ce parte de lume ieste Moldova, hotarăle ei păn unde au fostŭ întîi, ce limbă țin și păn acum, cine au lăcuit mai nainte de noi pe acestŭ pămîntŭ și supt ce nume scot la știrea tuturorŭ, carii vorŭ vrea să știe neamul țărilor acestora.

Dzice-va neștene: prea tîrziu ieste; după sutele de ani, cum să vorŭ putea ști poveștile adevărate, de atîtea vacuri? Răspunzŭ: Lăsat-au puternicul Dumnezeu iscusită oglindă minții omenești, scrisoarea, dintru care, daca va nevoi omul, céle trecute cu multe vremi le va putea ști și oblici.

. . . . . .

Omir în 250 de ani au scris după răsipa Troadii războaiele lui Ahileus; Plutarhŭ în 400 de ani au scris viiața și faptile vestitului împăratŭ în lume, a lui Alexandru Machidon; Titus Livius cursul a toată împărăția Rîmului în 700 de ani și mai bine au scrisŭ după urzitul Rîmului și alți mulți istorici, cercîndŭ de-amărîntul scrisorile, cursul a multe vacuri cu osîrdie și cu multă osteneală au scos lumii la vedére istorii.

Îndemnatu-m-au mai multŭ lipsa de știința începutului aceștii țări, de descălicatul ei cel din-tîi, toate alte țări știindŭ începuturile sale. Laud osîrdiia răposatului Uréchie vornicul, carile au făcut de dragostea țării letopisețul său, însă acela de la Dragoș vodă, de discălicatul cel al doilea al țării aceștiia din Maramorošŭ scrie. Iară de discălicatul cel dintăi cu români, adecă cu rîmléni, nimica nu pomenéște, numai amelită la un loc, cum că au mai fostŭ țara o dată discălicată și s-au pustiit de tătari. Ori că n-au avut cărți, ori că i-au fostŭ destul a scrie de mai scurte vacuri, destul de dînsul și atîta, cîtŭ poate să zică fieștecine că numai lui de această țară i-au fostŭ milă, să nu rămîie întru întunérecul neștiinței, că célelalte ce mai sîntŭ scrise adăosături de un Simeon Dascălul și al doilea, un Misail Călugărul, nu létopisețe, ce ocări sîntŭ. Care și acélea nu puțină a doao îndemnare mi-au fostŭ. Cîtŭ mi să pare, bine nu știu, că n-am văzut létopisețul lui Evstratie logofătul, iară cum am înțeles de cîțva boieri și mai ales din Niculai Buhuș ce au fostŭ logofăt mare, pre acestŭ Simeon Dascal, Istratie logofătul l-au fătat cu basnile lui și Misail Călugărul de la Simeon au născut, cela fiiu, cestalalt nepot. Și mult mă mir de unde au luat acéste basne, că și Uréchie vornicul scrie și el: 45 de ani la domniile céle dintăi, nici o scrisoare nu să află de lucrurile lor, ce s-ar fi lucratŭ și nici streinii n-au știut nimica de dînșii, pănă la Alixandru vodă cel Mare și Bun. Décii au început istoricii leșăști a scrie, mai ales Bielschii și Marțin Paşcovschii, pre carii i-au urmatŭ răposatul Uréchie vornicul. Daca n-au fostŭ dară dintăi scrisoare în țară și nici streinii n-au știut și nimica n-au scris, de unde sîntŭ acéste basne, cum ca să fie fostŭ moșii țării aceștiia din temnițile Rîmului, dați întru ajutoriul lui Laslău craiul unguresc? Și românii acum era în Maramoroș în zilele acelui craiŭ, cești dincoace, de unde ieste acum Moldova, iară cei dincolo, unde ieste acum Țara Muntenească, iară în munți, pre Olt, unde și acum să poménește Țara Oltului și rîmlenii cei discălicați de Traian în Ardeal, acum era în Ardeal.

Miron Costin — *De neamul moldovenilor*

Eu, iubite cetitoriule, nicăirea n-am aflatŭ nici un istoric, nici latin, nici leah, nici ungur, și viiața mea, Dumnezeu știe, cu ce dragoste pururea la istorii, iată și pănă la această vîrstă, acum și slăbită.

De acéste basne să dea seama ei și de această ocară. Nici ieste șagă a scrie ocară vecinică unui neam, că scrisoarea ieste un lucru vécinicŭ. Cîndŭ ocărăsc într-o zi pre cineva, ieste greu a răbda; dară în véci? Eu voi da seama de ale méle, cîte scriu.

Făcutu-ț-am izvod dintăiași dată de mari și vestiți istorici mărturii, a cărora trăiescŭ și acum scrisorile în lume și vor trăi în véci. Și așa am nevoit, să nu-mi fie grijă, de-ar cădea această carte ori pre a cui mînă și din streini, carii de-amăruntul cearcă zmintélile istoricilor. Pre dînșii am urmat care vezi în izvod, ei pavăța, ei sîntŭ povața mea, ei răspundŭ și pizmașilor neamului acestor țări
70 și zavistnicilor.

Și întăi unui Enea Silvie și cu următorii lui; însă aceasta istoric nu așa greu nepriietin ieste, cît numai acest nume vlah de pe Fleac hatmanul Rîmului că ieste, scrie, unde s-au lunecatŭ și săracul Uréchie vornicul. Crédem neputinții omenești.

Iară ieste altul, de neamul său leah, Iane Zamovschii, care orbŭ năvălește, zicîndŭ că nu sîntŭ moldovénii, nici munténii din rîmléni, ci trecîndŭ pre aicea, pre acéste locuri, Traianŭ împăratul și lăsîndŭ slujitori de pază, au apucat o samă de dachi limba rîmlenească. Vei vedea apoi și a cuvintelor lui răspunsul și ocara, nu de la mine, ci de la istoricii, povațile méle, la rîndul său ....."

PREZENTAREA GENERALĂ A LUCRĂRII

De neamul moldovenilor cuprinde șapte capitole, în care Miron Costin împletește datele referitoare la Italia și Imperiul Roman cu cele privind situația Daciei în momentul cuceririi ei de către Traian, astfel încît să rezulte geneza poporului român din contopirea dacilor cu romanii. Avînd de combătut falsurile privitoare la nașterea poporului român, autorul imprimă lucrării un ton polemic, uneori vehement, dar întotdeauna demn.

Materia lucrării se repartizează astfel pe cele șapte capitole:
capitolul I — prezentarea geografică și etnografică a Italiei, ținîndu-se demonstrarea originii comune a italienilor și românilor;
capitolul al II-lea — formarea Imperiului Roman, întinderea lui, dovedite prin valorificarea legendelor privitoare la întemeierea Romei, existente în epopeea lui Vergiliu, *Eneida;*
capitolul al III-lea — înfățișarea Daciei, patria strămoșilor noștri autohtoni;
capitolul al IV-lea vorbește despre cucerirea și colonizarea Daciei de către Traian, precum și despre expansiunea romanilor în Asia și Africa;
capitolul al V-lea este consacrat argumentării originii romane a poporului român pe baze arheologice (cetăți vechi, podul lui Traian de pe Dunăre, turnul lui Sever, Columna lui Traian de la Roma);
capitolul al VI-lea — aceleași probleme, dar cu argumente filologice și etnografice;
capitolul al VII-lea încearcă să completeze răstimpul între colonizarea Daciei de către romani și întemeierea Moldovei, dar lucrarea nu e terminată.

Comentariul fragmentului. Fragmentul citat face parte din *Predoslovia către cititoriŭ.* Ea cuprinde în esență trei idei principale, vizînd scopurile urmărite de autor în lucrare:

1) să stabilească împrejurările istorice care au determinat nașterea „neamului moldovenescŭ și muntenescŭ și cîți sînt și în țările ungurești cu acest nume, români...";

2) să combată falsurile („basnele") rezultate din interpolările („adăosăturile") pe care Misail Călugărul și mai ales Simeon Dascălul le făcuseră copiind cronica lui Ureche;

3) să infirme teoriile greșite, aparținînd unor istorici ca Aeneas Sylvius sau Iane Zamovschii, privitoare la etnogeneza românească.

Trebuie, de asemenea, reținută atitudinea probă a lui Costin față de înaintașul său, Grigore Ureche, căruia îi recunoaște osteneala de a fi început scrierea istoriei Moldovei, animat de puternice sentimente patriotice: „Laud — zice Costin — osîrdia răposatului Uréchie vornicul, carile au făcut *de dragostea țării* letopisețul său... că numai lui *de această țară i-au fost milă...*".

Predoslovia — ca întreaga lucrare dealtfel — are o valoare deosebită și din punctul de vedere al limbii române literare. Fiind o operă științifică, autorul o redactează într-o limbă îngrijită, izvorîtă din cunoașterea particularităților graiului moldovenesc, filtrat însă de un cărturar deprins cu subtilitățile limbii latine. Este vădit la tot pasul efortul umanistului pentru a eleva expresia moldovenească, concentrată, directă, orală („Cîndŭ ocărăsc într-o zi pre cineva, ieste greu a răbda; dară în véci? Eu voi da seama de ale méle, cîte scriu"), alternînd-o cu fraza îndelung elaborată, în perioadă amplă de tip latin, adesea cu verbul predicat la sfîrșit, după un lung șir de enumerări (vezi, de pildă, pasajul cuprins între rîndurile 1—20).

Între asemenea fraze lucrate cu migală apar din cînd în cînd pasaje redactate în cea mai firească limbă populară, autorul adresîndu-se direct, cu căldură sufletească, beneficiarului muncii sale, cititorului: „Eu, iubite cetitoriule, nicăirea n-am aflatŭ nici un istoric, nici latin, nici leah, nici ungur, și viiața mea, Dumnezeu știe, cu ce dragoste pururea la istorii, iată și pănă la această vîrstă, acum și slăbită".

Frumusețea artistică a unor asemenea rînduri constă adesea în folosirea expresiilor plastice, pline de sugestie, construite prin perifrază populară: „la cumpănă au stătut sufletul nostru", „ieste inimii durere", „biruit-au gîndul", „a scrie ocară vecinică" etc. Expresii ca acestea sau cuvinte regionale ori arhaice azi *(osebit, nești tene* — cineva, *a oblici, osîrdie, a cerca, izvod* etc.), întîlnite în construcții frazeologice savante conduse cu abilitate, înviorează stilul, îl fac mai comunicativ, ușurează degajarea ideii și-l deprind pe cititor cu subtilitățile textului științific.

Cu termeni populari desemnează Miron Costin și pe istoricii cu care intră în polemică. Aceștia sînt *pizmași* și *zavistnici.*

Concluzii. Scrisă într-o astfel de limbă, *De neamul moldovenilor* contribuie substanțial la dezvoltarea stilului îngrijit, cult. Echilibrul perfect între fondul științific, conținînd argumentații strînse sau pledoarii ample, și stilul elevat sprijinit pe fondul lexical autohton și pe particularitățile sintactice ale limbii vorbite face din lucrarea lui Miron Costin o carte de aleasă limbă românească din secolul al XVII-lea, scrisă cu intensă participare afectivă izvorîtă din sentimentul dragostei de țară.

TEME

1. Demonstrați, cu exemple convingătoare, că particularitatea stilistică a Predosloviei... **constă în împletirea frazei culte cu expresia populară.**
2. Puneți în evidență fierbintea dragoste de țară a umanistului Miron Costin.

DIMITRIE CANTEMIR

1673—1723

Dimitrie Cantemir

Cea mai covîrșitoare personalitate a literaturii noastre vechi, om de stat, filozof, istoric, om de știință, scriitor, geograf, poliglot (cunoștea limbile turcă, arabă, persană, greacă, latină, rusă, franceză), Dimitrie Cantemir încheie în cultura românească epoca Renașterii, prefigurînd în același timp iluminismul.

Opera lăsată de Cantemir e vastă.

SCRIERI. **Filozofice:** 1. *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea* (1698); 2. *Imaginea cu neputință de zugrăvit a științei sacre;* 3. *Compendiul sistemului logicei generale* (1701).

Istorice: 1. *Viața lui Constantin Cantemir* (scrisă în limba latină: *Vita Constantini Cantemiri*); 2. *Evenimentele Cantacuzinilor și Brîncovenilor;* 3. *Hronicul vechimei a româno-moldo-vlahilor* (1722); 4. *Creșterea și descreșterea curții otomane* (scrisă în limba latină: *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* — 1716).

Monografice: 1. *Descrierea Moldovei* (scrisă în limba latină: *Descriptio Moldaviae* — 1716).

Literare: 1. *Istoria ieroglifică* (1705) — primul roman social și politic din literatura română.

ISTORIA IEROGLIFICĂ

Conținutul operei. Complexitatea valorică a *Istoriei ieroglifice* ca operă literară începe cu subsumarea ei unei anumite specii a genului epic. Dacă e adevărat că e un roman istoric, pentru că înfățișează viața politică și socială din Moldova și Țara Românească la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, nu e mai puțin adevărat că e în același timp un roman autobiografic. În centrul întîmplărilor se află însuși autorul, care adoptă însă formula alegorică de fabulă prin „metoda de a travesti observația asupra oamenilor în figurația zoologică", cum spunea G. Călinescu. Cum însă e o operă izvorîtă din ură și răzbunare, romanul devine adesea pamflet politic prin atacurile cu adresă precisă, chiar dacă mascată alegoric, la oameni politici de marcă ai timpului. În fine, *Istoria ieroglifică* e un roman-eseu prin paginile care dezbat probleme de viață, reflecții etice, idei filozofice, într-un spirit deopotrivă umanist și iluminist.

Istoria ieroglifică este o narațiune alcătuită din 12 părți. Un rezumat foarte concentrat al romanului trebuie să rețină următoarele date. Materialul epic se organizează în jurul disputei dintre împărăția patrupedelor (Țara Leului, adică Moldova) și împărăția păsărilor (Țara Vulturilor, adică Țara Românească). In

fapt, lupta se dă între Corb (Constantin Brîncoveanu) și Inorog (Dimitrie Cantemir). Aducînd daruri la templul lăcomiei din Împărăția peștilor (Imperiul Otoman), Corbul reușește înlocuirea Vidrei cu Struțocămila la cîrmuirea patrupedelor. Din cauza numeroaselor victime pe care Struțocămila (domnitorul Mihai Racoviță), ajutată de Pardos, Urs, Leu, Vulpe, Mîță sălbatecă etc., le face în rîndul dobitoacelor mici, acestea se răscoală.

Corbul și Struțocămila bănuiesc că Filul (Antioh Cantemir) și Inorogul (Dimitrie Cantemir) uneltesc în Împărăția peștilor împotriva lor și pun la cale prinderea Inorogului. Șoimul (Toma Cantacuzino) este cucerit de prietenia Inorogului și capturarea acestuia eșuează. Dar Cameleonul (Scarlat Ruset), lingușindu-l pe Corb, întinde Inorogului o cursă, îl prinde și-l predă crocodililor (corpul jandarmeriei turcești). Părăsit de toți, pînă și de fratele său, Filul (elefantul), care l-ar fi putut ajuta, Inorogul reușește totuși să scape. În cele din urmă, datorită unor schimbări în conjunctura politică, Corbul e nevoit să se împace cu Inorogul și să accepte la cîrmuirea patrupedelor pe Fil, fratele Inorogului.

TEMĂ

Subliniați caracterul renascentist al operei și personalității lui Dimitrie Cantemir.

„Cultura noastră veche este un... bloc [de marmoră] în care stau, încă nenăscuți, Eminescu și Creangă, Caragiale și Sadoveanu. A descifra prezența lor virtuală în acea materie simplă, privind din prezent spre origini, aceasta e marea [noastră] misiune."

(G. Călinescu)

PERMANENȚE ALE UMANISMULUI ÎN CULTURA ROMÂNĂ

Preocuparea pentru originea, continuitatea și unitatea poporului român — una din componentele fundamentale ale umanismului culturii noastre — nu s-a oprit la literatura veche. Ea a continuat, într-un fel sau altul, în știință și artă, în istorie și literatură, și în secolele următoare, dusă mai departe de personalități proeminente, ca **Ion Heliade Rădulescu,** „părintele" literaturii române moderne; **Mihail Kogălniceanu** și **Nicolae Bălcescu,** inițiatorii spiritului modern în știința istoriei; **Bogdan Petriceicu Hasdeu,** deschizător de drumuri în atîtea domenii: istorie, lingvistică, folcloristică, literatură; **Titu Maiorescu,** apărătorul adevăratelor valori în literatura română din a doua jumătate a sec. al XIX-lea ș.a.m.d.

Dintre personalitățile care au umplut, cu forța geniului lor, spațiile largi ale culturii secolului al XX-lea, două merită o atenție deosebită, **Nicolae Iorga** și **Vasile Pârvan,** amîndoi istorici, în primul rînd, dar și scriitori și, mai ales, animatori ai vieții literare, „directori" de conștiințe".

NICOLAE IORGA (1871—1940)

Născut la 5 iunie 1871, la Botoșani, rămîne orfan de tată la vîrsta de 5 ani.

Este un adevărat fenomen, dovedind în timpul studenției o precocitate uluitoare, care se va materializa în anii următori în lucrări de valoare autentică. La 18 ani absolvă cursurile universitare și pleacă, pentru a-și desăvîrși calificarea profesională prin doctorate, în străinătate, mai întîi la Paris, apoi la Berlin și Leipzig, de unde face numeroase călătorii de studii în toată Europa, cercetînd arhivele din Paris, Berlin, München, Dresda, Nürnberg, Viena, Genova, Milano, Veneția, Bologna, Ferrara. Din arhivele acestor centre de cultură europeană tînărul savant adună cu febrilitate documente referitoare mai cu seamă la istoria noastră națională, pe care le va publica în anii următori în numeroase volume, convins că fără o documentație severă nu se poate scrie adevărata istorie a românilor.

Revenit în țară, în 1894, la vîrsta de 23 de ani, este numit profesor la Universitatea din București. Începe acum, paralel, o susținută activitate în publicistica literară a vremii, devenind, între 1903 și 1906, ideologul și directorul (din 1905) al revistei *Sămănătorul*. Unică în întreaga lume prin vastitatea ei, bibliografia lui N. Iorga include opere de istorie națională și europeană monumentale, titluri de referință în istoriografia universală, ca următoarele:

1. *Geschichte des Rumänischen Volkes im Rahmen seiner Staatsbildungen (Istoria poporului român în cadrul formațiilor sale statale)*, două volume, Gotha, 1905;
2. *The Byzantine empire (Istoria Imperiului Bizantin)*, London, 1907;
3. *Geschichte des Osmanischen Reiches (Istoria Imperiului Otoman)*, 5 volume, Gotha, 1908 și 1913;
4. *Istoria românilor*, 10 volume (1936—1939);
5. *Istoria lui Mihai Viteazul*, două volume, 1935.

Aceste lucrări, împreună cu numeroase altele, au marele merit de a fi contribuit substanțial la integrarea istoriei României în contextul istoric universal. Cînd a fost ucis, în mod bestial, de către legionari, în 1940, marele om de știință lucra la o imensă *Istorie universală*.

Iorga a fost și un istoric literar de mare valoare, a cărui contribuție este excepțională mai ales în latura ei documentară, nu însă fără a se impune și prin acuitatea interpretativă, prin modul convingător în care demonstrează originalitatea culturii românești:

1. *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688—1821)*, două volume, 1901;
2. *Istoria literaturii religioase a românilor pînă la 1688*, 1904;
3. *Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea, de la 1821 înainte*, 3 volume, 1907—1909;
4. *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor*, 3 volume, 1920—1925;
5. *Istoria literaturii românești contemporane*, două volume, 1934.

În fine, savantul Iorga a fost și un remarcabil scriitor. Sînt de amintit:

1. *O viață de om — Așa cum a fost*, 3 volume, 1934;
2. *Oameni cari au fost*, 4 volume, 1934—1939;

3. *Memorii*, 7 volume, însemnări zilnice, făcute între 1917—1938;
4. Piese de teatru de inspirație istorică: *Mihai Viteazul, Învierea lui Ștefan cel Mare, Tudor Vladimirescu, Constantin Brâncoveanu, Doamna lui Ieremia.*

Mai puțin înzestrat pentru genul dramatic, Nicolae Iorga rămîne în literatura română ca un foarte talentat evocator, portretist și memorialist.

Savant de renume mondial, scriitor și îndrumător al vieții culturale românești, orator, publicist și om politic, profesor universitar la București și la Sorbona din Paris, Nicolae Iorga duce peste hotare, în lumea întreagă, prestigiul geniului științific românesc. Autor al unei opere care depășește orice închipuire (a scris aproape 1 300 de cărți și circa 25 000 de articole în limbile română, franceză, portugheză, spaniolă, engleză), Iorga aduce în veacul al XX-lea românesc imaginea amplificată a unui Cantemir din secolul al XVIII-lea sau a unui Hasdeu din secolul al XIX-lea.

VASILE PÂRVAN (1882—1927)

S-a născut la 28 septembrie 1882, în comuna Huruiești, județul Bacău, ca fiu al unui învățător. După mamă, se înrudea cu filozoful materialist Vasile Conta (1845—1882). Urmează liceul la Bîrlad, apoi devine student la Facultatea de litere din București, unde contactul cu istoricii Ion Bogdan, Dimitrie Onciul și Nicolae Iorga va marca definitiv formarea sa ca om de știință. Trimis, ca bursier, la studii, în Germania, se specializează în istoria antică și tipărește cîteva lucrări ce dovedesc calități excepționale de cercetător. În 1909 este ales membru corespondent al Academiei Române și numit profesor de istorie antică la Universitatea din București. Devenit în scurt timp unul dintre arheologii români de frunte, Pârvan făcea, în 1913, după alegerea sa ca membru activ al Academiei, următoarea profesie de credință, caracteristică pentru orice mare umanist: „*M-am deprins a vedea doar două lucruri vrednice de străduințele și iubirea noastră: cultul pios al amintirii lăsate în resturi și ruine, cultul entuziast al geniului omenesc, continuu învins și continuu din nou biruitor.*"

Astfel, Pârvan se lega, peste timp, în gînd, aspirație și faptă cu cronicarii (Ureche, Costin, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Cantemir), în strădania de a scoate din negura uitării faptele înaintașilor și de a le oferi drept pildă contemporanilor.

Cercetările în domeniul arheologiei și gîndurile despre viață ale savantului au fost valorificate în numeroase studii, articole, comunicări, referate, dar mai ales în volumele sale:

1. *Idei și forme istorice*, București, 1920;
2. *Memoriale*, București, 1923;
3. *Începuturile vieții romane la gurile Dunării*, București, 1923;
4. *Getica: O protoistorie a Daciei*, București 1926 (lucrare masivă, însumînd 850 de pagini, fundamentală pentru ultimul mileniu de istorie de dinainte de era noastră a strămoșilor poporului român. Titlul conține termenul *getica*, la plural în limba latină, adică *getice*, ceea ce s-ar putea citi: *probleme privitoare la geți*);

5. *Dacia — Civilizațiile antice din țările carpato-danubiene*, Cambridge, 1928 (deci apărută postum, tradusă din franceză, limbă în care o redactase autorul, în englezește. În românește s-a publicat prima oară în 1937. Lucrarea reprezintă o privire sintetică asupra evoluției civilizațiilor din teritoriile locuite de strămoșii noștri preromani, urmărită în strînsă legătură cu evoluția civilizațiilor popoarelor vecine).

Dacă pînă la Vasile Pârvan în studiile istorice despre originea românilor precumpănitoare era ideea romanității, după apariția lucrărilor lui a devenit evidentă și contribuția covîrșitoare a culturii și civilizației geto-dace în plămădirea poporului român. Vasile Pârvan însuși sublinia rolul catalizator pe care civilizația romană l-a avut în evoluția ulterioară a culturii naționale românești: „*Ideea-mamă a întregii culturi românești e* **ideea romană.** *Cultura noastră națională, creatoare, spre deosebire de străvechea civilizație vegetativă etnografică, daco-romană, populară, începe odată cu descoperirea Romei.*“ Dar ținea să precizeze în același timp importanța înaintașilor săi întru istoriografie: „*Istoriografia românească din Moldova, Ardeal și Țara Românească e creatoarea conștiinței naționale superior culturale a poporului nostru.*“

Înzestrat cu o capacitate intelectuală excepțională, Vasile Pârvan era în același timp animat de fierbinți idealuri umanist-patriotice, validate practic prin dăruirea totală cauzei poporului din care făcea parte. Savantul a trăit arzînd ca o flacără,stinsă, din păcate, prea repede: Pârvan a încetat din viață la vîrsta de numai 45 de ani, înainte de a fi adăugat operei sale de arheolog și filozof al istoriei și alte lucrări, pe care le pregătea cu minuțiozitatea ce-i era caracteristică: „*Cînd semenii tăi* — scria el în articolul *Datoria vieții noastre* din volumul **Idei și forme istorice** — *te urcă în vîrful piramidei sociale, trebuie să arzi tot sufletul tău pentru a rămîne acolo : nu pentru tine, că tu ești un om, trecător, dar pentru oameni, pentru idealul lor, pe care tu nu trebuie să-l lași să decadă, pentru sublimul pe care trebuie să-l faci să înflorească în inima contemporanilor tăi, chiar de-ar fi să-l cresti cu tot sîngele vieții tale, pe care numai o dată o ai.*“

TEMĂ

Pornind de la citatul din discursul de recepție la Academia Română, alcătuiți o compunere în care să valorificați o parte din cunoștințele de cultură românească și universală însușite pînă acum. Dați compunerii voastre, la alegere, și un titlu adecvat. De exemplu: „Munca în concepția poporului nostru“; „Munca— ideal al perfecțiunii creației“.

„Să muncim în libertate, să creăm în libertate, e să cîntăm vieții cel mai frumos imn, pe care l-ar putea sufletul nostru cuprinde în adîncurile lui. Munca e ritmul vieții. Ea dă ca și libertatea tărie și frumusețe și caracter propriu ființei noastre. Ea aprinde în noi lumina aceea cerească de care se luminează toți cei mai slabi în jurul nostru și care recunoscători înconjoară cu iubirea lor lumina mai puternică a sufletului nostru. Iar de multa muncă a milioanelor de lucrători harnici, luminează omenirea ca soarele în amiază. Și ritmul etern în care se poartă lumile infinite în cosmos îi stă, în mărginirea lui, cu vrednicie alături, ritmul veșnic în care umanitatea își trece sîrguința ei luminoasă de la veac la veac și de la mileniu la mileniu.“

III. ILUMINISMUL

APARIȚIA ILUMINISMULUI

În secolul al XVIII-lea, datorită dezvoltării generale a societății și a unor evenimente petrecute încă în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, în țările avansate din Europa, Anglia și Franța în primul rînd, apare o nouă mișcare ideologică, filozofică și literară, cunoscută sub numele de *iluminism*, *luminism* sau *epoca luminilor*.

Evenimentul care constituie punctul de origine al noii mișcări este Revoluția burgheză din Anglia (1688), cînd parlamentul votează *Declarația drepturilor omului*. Era pentru prima oară în istorie cînd monarhia era negată în esența ei și se proclama suveranitatea poporului. Faptul constituia un mod nou, concret și eficient, de a aborda problema libertății și dreptății omenești. Felul mai mult teoretic, în planul ideilor, în care Renașterea aborda această problemă nu mai satisfăcea. Dezvoltarea burgheziei, clasă viguroasă, dinamică și revoluționară în perioada ei de ascensiune, cerea o doctrină filozofică cuprinzătoare, care să sprijine procesul de emancipare a acestei noi clase sociale.

Iluminismul se va cristaliza din punct de vedere ideologic la jumătatea secolului al XVIII-lea în Franța, unde va avea drept reprezentanți filozofi și literați strălucițti, precum Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, d'Holbach, Helvétius etc. Ei vor colabora la realizarea celei mai strălucite sinteze a ideilor filozofice, estetice și social-politice: *Enciclopedia*.

Din Franța, unde va pregăti Revoluția burgheză din anii 1789—1794, iluminismul va iradia în întreaga Europă, manifestîndu-se în chip felurit, în funcție de particularitățile fiecărei țări. La noi, iluminismul și-a găsit expresia cea mai fidelă în *Școala ardeleană*, mișcare ideologică și literară a românilor, cu centrul în Transilvania, dar cu puternice ecouri în Moldova și Țara Românească.

ILUMINISMUL CA MIȘCARE IDEOLOGICĂ

Iluminismul este mișcarea ideologică — filozofică, științifică, estetică și social-politică — a burgheziei în ascensiune din întreaga Europă. Ideologia iluministă are următoarele trăsături definitorii: raționalism, spirit laic, materialism mecanicist, toleranță religioasă, emancipare și ameliorare a ființei umane prin educație și cultură. De pe aceste poziții, iluminismul se manifestă ca mișcare de

idei antifeudală. El pune în discuție, supunîndu-le unei temeinice judecăți critice, toate instituțiile feudale: monarhia absolută, dreptul, religia, biserica, școala.

Reprezentanții iluminismului pun în circulație, pe baza acestei critici raționaliste, concepte noi ca: *egalitatea* și *dreptul natural*, *suveranitatea poporului* printr-un *sistem ideal de guvernare (monarhia luminată)*, *republica*. La ideea de monarh și monarhie luminată, iluminiștii ajungeau, de pildă, plecînd de la constatarea că, pentru a împăca clasele sociale ce alcătuiesc societatea în epoca modernă, monarhul trebuie să fie un filozof (un om luminat), capabil să înțeleagă mecanismele conviețuirii sociale. Pe baza dreptului natural, acesta trebuia să armonizeze clasele sociale prin reforme de sus în jos. Alți reprezentanți ai iluminismului erau radicali și respingeau chiar și monarhia luminată, pledînd pentru republică (de exemplu Radiscev, în Rusia). Cu toții respingeau însă monarhia absolută constituită în baza *dreptului divin*, pe care, ca raționaliști, îl socoteau o aberație.

Contribuții substanțiale au adus iluminiștii și în domeniul școlii și al educației, considerate un drept al tuturor și o formă de eliberare spirituală de sub tirania dogmelor religioase și a superstițiilor. În acest sens, lupta pentru organizarea învățămîntului în limba națională (maternă) devenea o premisă de căpătîi, căreia toți i-au acordat o atenție deosebită.

Pentru atingerea acestor idealuri de dreptate și libertate a individului, iluminiștii au văzut în literatură, artă, filozofie și știință mijloace indispensabile de influențare și luptă și le-au folosit ca atare.

ILUMINISMUL ÎN CULTURA ȘI LITERATURA EUROPEANĂ

Mai toți reprezentanții iluminismului european sînt nu numai filozofi și oameni de știință, ci și scriitori. De aceea, literatura celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea (la noi, și în primele decenii ale secolului al XIX-lea) este, aproape în întregime, pătrunsă de spiritul înnoitor al ideilor iluministe.

Istoricii literari consideră că publicarea romanului epistolar satiric al lui Montesquieu, *Scrisorile persane*, marchează începutul literaturii iluministe, adică momentul pătrunderii în literatură a spiritului filozofic iluminist. Vom înțelege deci că tragediile și operele în proză ale lui Voltaire *(Brutus, Zaira, Mahomet, Zadig, Candid)*, romanele și eseurile lui Diderot *(Cugetări filozofice, Eseuri despre pictură, Călugărița, Nepotul lui Rameau, Jacques fatalistul)* sînt tot atîtea modalități de a propaga idei iluministe: toleranța religioasă, respingerea fanatismului, elogiul libertății și al dreptății, toate comunicate sub forma unei aspre satire la adresa instituțiilor feudale.

Din literatura iluministă franceză face parte și opera dramaturgului Beaumarchais, autorul binecunoscutelor comedii în care sînt biciuite prejudecățile feudale, *Bărbierul din Sevilla* și *Nunta lui Figaro*.

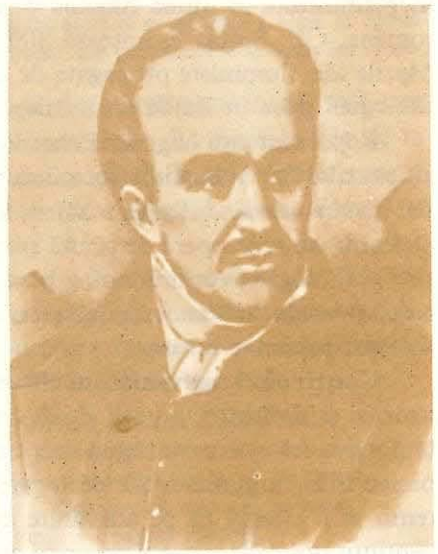
Literatura europeană în epoca luminilor reține și alte nume de scriitori și alte titluri de opere din alte țări. În *Anglia*, Daniel Defoe scrie romanul de aventuri posibile, credibile, *Robinson Crusoe*, iar Jonathan Swift, romanul de aventuri

fantastice *Călătoriile lui Gulliver*. În *Germania*, Lessing scrie fie studii de estetică literară *(Laocoon)*, fie drame *(Emilia Galotti, Nathan Înțeleptul)*. În *Italia*, Gianbattista Vico elaborează teoria dezvoltării istorice în cicluri, în opera sa de filozofia istoriei, *Știința nouă*. Tot aici, Carlo Goldoni ilustrează comedia iluministă în piese ca *Bădăranii*, *Hangița*, *Evantaiul* etc. În fine, în Rusia, iluminismul este reprezentat de gînditori și scriitori ca A.N. Radiscev, autor al unui jurnal de călătorie, *Călătorie de la Petersburg la Moscova*, în care se situează pe o poziție net revoluționară, îndemnînd masele de iobagi la răscoală.

Voltaire

ȘCOALA ARDELEANĂ — EXPRESIE A ILUMINISMULUI ROMÂNESC

În Țările române ideile iluministe pătrund mai tîrziu. Burghezia e slab dezvoltată în Moldova și Țara Românească și de aceea primele ecouri sînt receptate tot de reprezentanții feudalității. *Enciclopedia* interesa, de pildă, în 1778, pe episcopul Chesarie de Rîmnic și, în 1802, pe domnitorul Constantin Ipsilanti. În schimb, în Transilvania, tînăra burghezie românească, mai dezvoltată datorită deschiderii spre Occident, va resimți acut injustețea vechiului tratat al celor trei națiuni, *Unio trium nationum* (1437). Lipsită de egalitate în drepturi cu naționalitățile privilegiate, burghezia românească din Transilvania e mai receptivă față de noile idei, mai cu seamă în latura lor națională. Iluminismul se va grefa aici pe ideologia unei națiuni subjugate de Imperiul Habsburgic. Reprezentanții ei intelectuali inițiază o mișcare ideologică, politică, literară și social-culturală de esență iluministă, cunoscută sub numele de *Școala ardeleană*.



Gheorghe Șincai

Originea, unitatea și continuitatea poporului și a limbii române

↓

LUCRĂRI ISTORICE:

Samuil Micu: *Istoria și lucrurile și întîmplările românilor;*

Gheorghe Șincai: *Hronica românilor și a mai multor neamuri;*

Petru Maior: *Istoria pentru începutul românilor în Dachia.*

LUCRĂRI FILOLOGICE:

Samuil Micu și Gheorghe Șincai: *Elementa linguae daco-romanae sive valahicae;* Petru Maior: *Disertație pentru începutul limbii române* și *Dialog pentru începutul limbii române între nepot și unchi;* Samuil Micu, Petru Maior și alții: *Lexiconul de la Buda.*

Supplex Libellus Valachorum Transsilvaniae (1791)

↑

politică

mișcare ideologică ← ŞCOALA ARDELEANĂ → literară: Ion Budai-Deleanu: *Trei viteji; Țiganiada*

↓

socio-culturală

↓

— înființarea de școli;
— tipărirea de manuale;
— cărți de popularizare a științei

Școala ardeleană are o contribuție deosebită la dezvoltarea și organizarea învățămîntului în limba română prin înființarea de școli (ca director al școlilor române, Gh. Șincai înființează 300 de școli), tipărirea de manuale școlare etc. Marile idei iluministe propagate de ea vor fi valorificate în domeniul istoriei și al filologiei, puse în slujba idealurilor de libertate națională și socială.

Reprezentanții oligarhiei chezaro-crăiești negau românilor dreptul de stăpîni ai locurilor lor de baștină, socotindu-i „tolerați". Intrînd în polemică cu ei, corifeii *Școlii ardelene* (Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior, Ion Budai-Deleanu) au scris opere de ținută științifică deosebită, în care, cu argumente istorice și filologice, continuîndu-i pe cronicari, dovedeau *latinitatea limbii și a poporului român, continuitatea neîntreruptă a românilor pe meleagurile vechii Dacii, unitatea poporului român.*

Conținutul umanist al iluminismului Școlii ardelene. În lucrări istorice și filologice, autorii desfășoară o amplă bătălie științifică. Ridicîndu-se împotriva celor care contestau drepturile românilor, reprezentanții Școlii ardelene preiau unele argumente ale cronicarilor — pe Miron Costin și pe Dimitrie Cantemir ei îi citează ca pe adevărate autorități în materie — cărora le adaugă un conținut nou, adecvat noilor stadii ale luptei. Dacă cronicarii vorbesc cu mîndrie patriotică despre originea latină a limbii și poporului român, iluminiștii ardeleni

folosesc argumentele în lupta ce țintea la cucerirea egalității în drepturi cu naționalitățile privilegiate din Transilvania. Dovezile istorice și filologice sînt suficiente pentru a demonstra „nobletea" de origine a poporului român. În consecință, primii îndreptățiți la privilegii ar fi românii: ei stăpînesc aceste meleaguri din vechime, iar ca urmași ai romanilor sînt și „nobili". Dar potrivit filozofiei iluministe, reprezentanții Școlii ardelene nu-și opresc argumentația la acest aspect, ci pledează pentru conviețuirea pașnică, pentru înțelegerea între diferite națiuni în virtutea ideii progresiste a egalității în drepturi. Petru Maior, de exemplu, afirma: „Cu adevărat că nimic este mai potrivit cu natura, decît ca națiile cele... cultivate să se îngrijească și pentru luminarea celorlalte nații ce sînt mai puțin fericite, pentru că toți oamenii deopotrivă au trup și suflet, pricepere și voință... Deci dar toate națiile firește se cuprind în marea nație a *neamului omenesc*, iar deosebitele numiri a singuratecilor nații sînt numai *întîmplătoare*".

Petru Maior

El dădea noțiunii de noblețe un sens modern, progresist:

„...potrivit cu înțelepciunea este ca toți oamenii, neluîndu-se în seamă întîmplătoarea lor numire, să se iubească unul pre altul ca frații și o nație să alerge cu ajutor alteia spre înaintarea culturii, de la care depinde fericirea pre pămînt; aceasta dacă o face vreo nație arată că au ajuns la adevărata cultură (luminare) și că trebuie a se zice în adevărat nobilă, iar din contră, dacă cineva într-aceea se silește ca să pună piedici și culturii sale, ori luminării altei nații, lămurit arată că se află încă și acum în vechea barbarie și greu păcătuiește împotriva naturii, mama tuturora, care poruncește a se îndeplini înțelegerea și voința fiecărui om."

Ideea iluministă a *dreptului natural*, a *legii firii*, încălzește în cel mai pur spirit umanist gîndurile reprezentantului Școlii ardelene. La două secole de la așternerea lor pe hîrtie, ele vorbesc elocvent generațiilor de azi, slujind același deziderat fundamental al omenirii: înțelegerea între oameni, între națiuni și popoare.

Cu alte mijloace, în cadrul epopeii *Țiganiada*, Ion Budai-Deleanu face loc ideii de libertate deplină în dezvoltarea multilaterală a personalității umane, ridicîndu-se, ca altădată umaniștii Renașterii, împotriva a ceea ce limitează orizontul cunoașterii omenești, condamnîndu-l *pe om* la o condiție subumană:

Înveți dogme care nice-o minte
Le cuprinde,-obiceaiuri afară
De fire și crezăminturi sfinte,
Însă nice-o știință-adevărată,
Nice-o precepere și simțire
Potrivită cu-omeneeasca fire.

Tu-înveți pe om ca el să nu vază
Cînd vede, să nu știe cînd știe,
Iar'·cîndu-i de-a crede, să nu crează,
Zîcîndu-i că mintea-i nebunie,
Simțirea-i patimă rușinată,
Firea-i tot de una necurată.

(Strofele 16, 17 — *Cîntul XI*)

Animați de puternice sentimente patriotice, în dorința lor de a fi convingători în argumentație, reprezentanții Școlii ardelene emit unele teorii exagerate, depășite azi din punct de vedere științific. Ei afirmă, de pildă, — și susțin cu tărie, preluîndu-l dealtfel pe Cantemir — ideea *purității etnice latine*. Potrivit acestei teorii, romanii ar fi exterminat, la venirea lor în Dacia, pe toți băștinașii, astfel că românii sînt romani puri. O eroare asemănătoare comit cărturarii Școlii ardelene în domeniul limbii. Pentru a dovedi latinitatea limbii române, ei propun *scrierea etimologică*. În același sens, pledează și pentru scoaterea cuvintelor nelatine din vocabularul limbii române. Mai tîrziu, dîndu-și seama de imposibilitatea aplicării propunerilor lor, vor reveni asupra acestor idei.

Lupta pentru dobîndirea egalității în drepturi s-a dus în Transilvania nu numai pe tărîmul științific, ci și pe cel politic. În 1791, reprezentanții Școlii ardelene redactează un memoriu intitulat *Supplex Libellus Valachorum Transsilvaniae*, semnat „de cler, de nobilime, de starea militară și cetățenească a întregii națiuni române din Transilvania" și înaintat Curții imperiale de la Viena.

Contribuția iluminiștilor ardeleni la dezvoltarea conștiinței naționale și a culturii române este foarte importantă. În opere istorice și filologice de mare erudiție, ei preiau de la cronicarii umaniști problema originii poporului și a limbii române, a continuității neamului românesc în spațiul carpato-danubiano-pontic și o duc mai departe, punînd în slujba susținerii ei ideile generoase ale iluminismului.

Introducerea (sau grăbirea introducerii) alfabetului latin în scrierea limbii române, îmbogățirea lexicului ei cu termeni neologici (mai ales de origine romanică) sînt, pe de altă parte, elemente care au facilitat modernizarea limbii române literare.

De asemenea, în practica social-culturală, iluminiștii ardeleni trebuie socotiți printre organizatorii de seamă ai învățămîntului românesc din Transilvania.

* * *

În Țara Românească și Moldova iluminismul are alte particularități. Aici avem de consemnat, în planul practicii politice, Revoluția lui Tudor Vladimirescu. Aceasta, ca și Eteria — mișcarea pentru libertate națională a grecilor —, nu era străină de atmosfera iluministă, care în sud-estul Europei dăinuie încă la 1821. Dealtfel, ideile iluministe vor continua să apară, în toată prima jumătate a secolului al XIX-lea, în operele literare ale unor boieri luminați ca *Dinicu Golescu*, autor al unui jurnal de călătorie, *Însemnare a călătoriei mele*, în poeziile lui *Iancu Văcărescu* și *Costache Conachi*, în activitatea și scrierile reprezentanților tinerei burghezii de dincoace și de dincolo de munți: *Gheorghe Lazăr*, *Gheorghe Asachi*, *I.H. Rădulescu*, *Simion Bărnuțiu*, *George Barițiu*, *Timotei Cipariu*, *August Treboniu Laurian*.

Dintre reprezentanții iluminismului românesc, cel care va lăsa o remarcabilă operă literară va fi *Ion Budai-Deleanu*, autorul epopeii *Țiganiada* și al poemului *Trei viteji*.

Concluzii. Iluminismul apare ca mișcare de idei în momentul în care burghezia se afirmă tot mai categoric pe plan politic. Originea lui se află în *Declarația*

Constantin Lecca, format în mediul spiritual al Școlii ardelene — *Uciderea lui Mihai Viteazul*

drepturilor omului. Filozofia iluministă se cristalizează în secolul al XVIII-lea în Franța prin gînditori de prestigiu european: Voltaire, Montesquieu, Diderot, Rousseau, d'Holbach, Helvétius. Din Franța iluminismul se răspîndește în întreaga Europă. În Țările române ideile noii mișcări pătrund în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și persistă în primele decenii ale secolului al XIX-lea.

Expresia cea mai tipică a iluminismului românesc o capătă mișcarea ideologică, politică, literară și social-culturală a românilor din Transilvania subjugată de Imperiul Habsburgic, pentru libertate socială și națională, cunoscută sub numele de Școala ardeleană. Reprezentanții acestei mișcări au fost oameni de înaltă cultură științifică, filologică și istorică, scriitori. Ei și-au pus cunoștințele și talentul în slujba idealurilor de libertate națională, într-o vreme cînd dreptul de stăpîni autentici ai teritoriului pe care-l locuiau de milenii le era contestat. Aducînd argumente în sprijinul latinității limbii și poporului român, al continuității poporului român pe teritoriul vechii Dacii, în ciuda unor exagerări, corifeii Școlii ardelene se manifestă ca înalte conștiințe ale poporului în descendența cronicarilor, prelungind umanismul renașterii cronicărești în atmosfera înnoitoare a iluminismului.

În plan literar, Școala ardeleană reprezintă o punte de legătură cu iluminismul Europei Occidentale. Sub influența acestuia începe procesul de modernizare a literaturii române.

ION BUDAI-DELEANU

1760? —1820

Mare admirator al lui Voltaire, înzestrat el însuși cu un pronunțat spirit critic și satiric, Ion Budai-Deleanu este cel mai de seamă reprezentant al iluminismului românesc, prin opere cu caracter științific, dar mai ales prin *Țiganiada*.

Om de cultură umanistă, Ion Budai-Deleanu se formează la Facultatea de filozofie a Universității din Viena, unde intră în contact nu numai cu filozofia și literatura antică, ci și cu mișcarea de idei a veacului al XVIII-lea, cu filozofia luminilor, cu literaturile contemporane europene: franceză, italiană, germană, engleză. Pe de altă parte, relațiile cu Samuil Micu, Gh. Șincai și Petru Maior îl vor face sensibil la problemele naționale ale românilor.

Deși departe de Transilvania (se stabilise la Lwow, în Galiția, din 1787), n-a rămas străin de frămîntările din țară. Se presupune că Budai-Deleanu a fost prezent în Transilvania în timpul pregătirii memoriului *Supplex Libellus Valachorum Transsilvaniae* (1791), pentru că i se semnalează lipsa de la tribunalul din Lwow, unde era secretar.

Opera filologică și istorică a lui Budai-Deleanu e tot așa de importantă ca și a celorlalți reprezentanți ai Școlii ardelene. El este, în primul rînd, autorul unei gramatici a limbii române, scrisă mai întîi în latină *(Fundamenta gramatices linguae romanicae...)*, publicată la Lwow în 1818, apoi tradusă în românește *(Temeiurile gramaticii românești)* și rămasă în manuscris. Sînt apoi proiectate și realizate în parte două dicționare: *Lexicon românesc-nemțesc și nemțesc-românesc* (în 10 volume) și *Lexicon pentru cărturari* (adică de neologisme).

În domeniul istoriei, Budai-Deleanu a proiectat și scris în parte o lucrare în limba latină, care trebuia să se ocupe de originea neamurilor care au locuit pe teritoriul românesc din cele mai vechi timpuri.

Măsura întreagă, atît a erudiției sale filologice și istorice, cît și a talentului său literar, Ion Budai-Deleanu a dat-o în opera poetică: poemul (neterminat) *Trei viteji* și mai cu seamă epopeea eroi-comico-satirică *Țiganiada sau tabăra țiganilor*. Epopeea lui Deleanu, singura de acest fel din literatura română, a rămas trei sferturi de veac în manuscris, fiind tipărită prima oară abia în 1875—1877.

ȚIGANIADA SAU TABĂRA ȚIGANILOR

Compoziția și structura epopeii. Epopeea este specia cea mai întinsă a genului epic și a fost cultivată în antichitate (Homer, Vergiliu), în Renaștere (Ariosto, Casti, Milton, Camoëns), precum și mai tîrziu, în „secolul luminilor" (Voltaire), în romantism (Klopstock). Ca operă epică în versuri, epopeea se definește prin următoarele caracteristici: narează evenimente și întîmplări eroice, istorice sau legendare, cruciale pentru existența unui popor; la acțiune participă un număr mare de personaje din viața reală, din mitologie (zei, sfinți, diavoli) sau personaje alegorice (Dreptatea, Ura, Răul, Binele etc.); datorită naturii personajelor, acțiunea se desfășoară pe cel puțin două planuri: unul al vieții reale și altul fantastic.

Epopeea lui Budai-Deleanu respectă și ea în mare măsură aceste caracteristici ale speciei, cu precizarea — pe care o face însuși autorul, Leonachi Dianeu (anagramă de la Ianachi Deleanu), în *Prologul* și *Epistolia închinătoare către Mitru Perea* (anagramă de la Petru Maer, Maior), *vestit cîntăreț* — că *Țiganiada* e „o alegorie în multe locuri, unde prin țigani să înțăleg ș-alții carii tocma așa au făcut și fac, ca și țiganii oarecînd. Cel înțălept va înțălege!...".

În cele douăsprezece cînturi ale epopeii se înlănțuie, într-o desfășurare unitară, numeroase întîmplări. Pregătindu-se de război împotriva turcilor, Vlad Țepeș hotărăște eliberarea țiganilor și le stabilește „moșia" între Bărbătești și Inimoasa. Pentru a zădărnici planurile voievodului creștin, Satana fură pe Romica, logodnica lui Parpangel. În căutarea ei, Parpangel ajunge la palatul vrăjit, unde, în chip miraculos, se trezește cu Romica. Intervenția Sfîntului Spiridon, protectorul fecioarelor, face să dispară din nou Romica. Căutînd-o în continuare, Parpangel întîlnește pe Argineanu, viteaz renumit, care, bînd din fîntîna cu apă care moleșește, cade într-un somn letargic. Dimpotrivă, bînd din apa care înflăcărează, Parpangel se echipează cu armele voinicului și se pregătește să-i atace pe turci. Își aduce însă aminte de Romica și rătăcește fără țintă pînă întîlnește pe turci tocmai în clipa cînd aceștia atacau tabăra țiganilor. Îi alungă pe turci, înspăimîntați mai mult de strălucirea armurii lui, dar, neîndemînatic, cade de pe cal și-și frînge oasele. E salvat de mama lui, Brîndușa, care-l duce în tabără, unde-l așteaptă Romica. În timpul tuturor acestor peripeții ale lui Parpangel, în tabăra țiganilor, Florescul, un bun povestitor, relatează faptele de arme ale lui Țepeș, care, ajutat de cetele de sfinți ce se luptă cu demonii, ajutoarele turcilor, îi înfrînge pe aceștia. De altă parte, țiganii comandați de Tandaler se luptă cu o cireadă de boi (Tandaler îi sfătuise să țină ochii închiși pentru a avea mai mult curaj) și ajung în tabăra plină de provizii a turcilor, care tocmai o părăsiseră.

La nunta cu Romica, Parpangel povestește cele văzute în călătoria sa prin rai și prin iad.

Țiganii se hotărăsc să-și întemeieze un stat al lor, drept care trimit delegați într-o adunare care să delibereze asupra formei de guvernămînt: monarhie, republică sau guvernare mixtă. Dezbaterea însă degenerează în bătaie, țiganii se războiesc și se ucid între ei. Cei rămași se împrăștie.

În urma trădărilor și uneltirilor boierești, precum și a unei hotărîri divine, Vlad Țepeș pleacă în pribegie. Armata însă e hotărîtă să continue lupta pentru libertate și noul comandant, Romândor, exprimă astfel hotărîrea luată chiar împotriva voinței cerești:

„Și deacă-i hotărît din vecie
Patria să cază fără vină,
Aceaiaș' soarte ș-a noastră fie:
Un mormînt ne-astupe ș-o țărină!
Vrăjmașului alta nu rămînă
Făr' pămîntul și slava română!"

Ultimele versuri ale epopeii sînt și ele semnificative pentru dorința arzătoare de libertate, pusă în cumpănă cu însăși viața. Într-un glas, armata lui Țepeș cere lui Romândor:

„Du-ne (strîgînd), macar în ce parte,
Ori la slobozie sau la moarte!"

Compoziția epopeii se evidențiază ușor. Există două planuri principale: unul, **real,** concret-istoric, în care evoluează Vlad Țepeș, armata sa, tabăra turcească, țiganii; celălalt, **fantastic,** alcătuit din locuri vrăjite, rai, iad etc., populat cu sfinți, îngeri, draci. Între aceste două planuri principale pendulează Parpangel — adevărat erou de epopee, dar de epopee alegorică — care le adună laolaltă în structura operei, completată cu alte numeroase planuri secundare și acțiuni episodice.

Concepîndu-și astfel epopeea, autorul își creează pretextul de a zugrăvi în ansamblu societatea feudală, punîndu-i în discuție, de pe poziții iluministe, instituțiile, reprezentanții, defectele omenești generate de ea: biserica, justiția, fanatismul și dogmatismul religios, obscurantismul, exploatarea, lăcomia, ipocrizia, trădarea.

FRAGMENTE

Cîntul I

. . . . . .

66

Întîi, dară, dintru toți purceasă
  Ceata lui Goleman vestită;
Toți ciurari și feciori de acasă,
  Vai de-acela care-i întărîtă!...
Trei sute era ei pe-ndelete,
Afară de prunci, muieri și fete.

67

Armele lor cele mai cumplite
  Era furce și rude de șatră,
La vîrv cu fierr ager țintuite;
  Cu cestea-îndată trîntea de vatră
Pe vrăjmaș de-aproape și de parte.
Acolo să vezi capete sparte![1]

68

Steagul! de mînză codalbă-o piele[2]
  Le era, de-un părîng aninată,
Pe care sta, cu roșii petele,

În *Cîntul I*, prin fața lui Vlad Țepeș defilează țiganii constituiți în cete, pe meserii, în drumul lor spre Bărbătești și Inimoasa: ciurari, argintari, căldărari, fierari, lingurari, aurari, lăieți.

La fel ca în *Cîntul al XII-lea*, în care descrie crunta bătaie dintre țigani, și aici Budai-Deleanu face dovada marii sale capacități artistice de a mînui mase mari de oameni, de a zugrăvi scene aglomerate.

[1] În stihul acesta poeticu vorbește ca cînd ar fi de față cînd se bat ciurari; dar este un chip de vorbire istoricească și poeticească. M.P.

[2] *Codalbă* este adiectivă, ca cum s'ar zice: *cu coadă albă*, și va să zică că pielea de o mînză cu coada albă. M.P.

O veșcă de ciur sus îndreptată.
Cînta de marș în cimpoi foite,[3]
Bătînd în ciure negăurite.

69

Ce să mai zic de-a lor voivod mare:
  Goleman voinicul! Oh, acela,
  De nu-l va prăpădi v-o tîmplare,
  Nu va bate el în zădar lèla,[4]
Nice va zăcea prăvălit pă spate
Cînd i s-or fîrși-în traistă bucate.

70

După-aceste veniră nainte,
  Armați ș-în rînduri tocmite bine,
Argintarii, de-inele și ținte
  Făcători, doao sute. Dar' cine
Îi duce și le este povață?
Tinăr Parpangel și mîndru-în față.

. . . . . .

77

Era nalt și ghizdav la făptură,
  Bun lăutariu, pre bun cîntăreț;
La toate faptele cu măsură,
  Iară de-inele meșter ales.
Acest chip era voievodul mare
A zlătarilor mergînd călare.

. . . . . .

96

Pe-urmă-în rînduri groase, neîncheiate
  Mergea lăieții, goleții droaie[5],
Mîncători zădarnici de bucate,
  Înarmați cu măciuci și cu maie;
Muierile cu prunci mici în spate,
De toate goale sau de jumătate.

[3] *Cimpoi foite*, adecă cimpoi cu foale de capră, cum s-au obicinuit. M.P.

[4] Precum să vede, poeticul au vrut să puie în obiceaiu sau doară să pomenească numai nește cuvinte obicinuite în multe părți, pe-unde s-află românii, mai vîrtos în Ardeal, doară ca să le scape de perire, căci acum puțin foarte și numai între țărani le vorbesc. Precum este și acest cuvînt *lèla*, care trebue bine a să osăbi de cătră alt asemene cuvînt *lèle*. În Ardeal, spre părțile Țării Hațegului, au copiii țăranilor, mai vîrtos cei care păstoresc vitele, un feliu de cîntec ce-i zic *lèla*. Iș' strîng grumazii și să scutură din tot trupul, ș-așa cîntă isbucnind cuvinte trecsărite și făcînd shime urîte, rușinoase și din gură cîntînd lucruri de rușine și adevărat satiricești. De-acolo să zice de obște de oarecare ce nu lucrează nimic, că *bate lèla*. M.P.

[5] *Lăeți* să zic de la *laie*, adecă cea mai de pe urmă adunătură a norodului. Țiganii lăieți pe une locuri astăzi să zic cei care n-au loc stătătoriu, ci îmblă pribegind dintr-o țară într-alta. Așijdere și goleții să zic de la *golătate*, fiind ei mai de tot goli, mai vîrtos copiii și copilele lor. Aceșe și acum sînt cei mai urgisiți dintru toți, căci nu au nice un meșterșug, ci trăiesc cu cerșitul și furatul. *Droaie* încă este un cuvînt doară la mulți necunoscut, care însemnează o grămadă nerînduită, adecă cînd să zice în vorba de obște *mergea cu droaia*, să înțălege în grămezi. M.P.

TEMĂ

Citiți cu atenție strofele citate din Cîntul I **și comentați modul în care autorul descrie pitorescul cetelor de țigani. Opriți-vă asupra lexicului folosit, asupra figurilor de stil mai frecvent folosite și subliniați funcția lor artistică.**

Procedeul aproape invariabil al descrierii cetelor de țigani constă în:

a) prezentarea cetei în ce are ea mai caracteristic;

b) informații privind pe comandantul cetei, care, de regulă, este unul din personajele de seamă ale epopeii;

c) referiri la steagul și la instrumentele muzicale ale cetei.

97

Corcodèl pe dînși avea poruncă
Să povățuiască-în rînduială,
Corcodel care cu bobi aruncă
Și cu vrăjituri oameni înșală.
Ori cine ce va fura el știe,
Spuindu-i dracu din răspîntie.

98

Iară steagul era, după care
Să ducea gloata de mortăciune
Și de toate stîrvuri mîncătoare,
O tearfă-aninată pe-o prăjină.
Marșul suna-în cornuri mugătoare,
Toți lolăindu-să-în gura mare.

. . . . . .

51

Goleman era să mai înceapă
A grăire, și de-abea cît zisă:
„*Toate-aheste nu plătesc o ceapă!...*"
Cînd Sătana care-aci sosisă
Dezbrăcînd negura-întunecată,
În chip de corb la țigani s-arată.

52

Și vrînd să le facă-o nătărie,
Zburră-în giur, pe deasupră-le, roată,
Cîteva ori, ca ș-o ciocîrlie,
Purure cîntînd cha! cîr! și iată,
Bietului Goleman, ce pe iarbă
Șezînd ura, să cufuri-în barbă!...

53

Și tot croncănind de-acolea mearsă,
Iar' dintr-un nuor Sînt Ilie,
Trosc!... așa-l pogni cu săgeată-arsă
Tocma-într-a capului găvălie,
Cît corbul căzu mort, iar' Sătana
Fugi zberînd ș-astupîndu-și rana.[6]

TEMĂ

Aproape întotdeauna, conducătorului unei cete i se face portretul, fizic sau moral, ori și fizic și moral. Opriți-vă asupra portretului lui Parpangel și comentați-l, insistînd asupra procedeelor folosite în realizarea lui.

Budai-Deleanu își subintitulează epopeea *poemation eroi-cómico-satiric.* Într-adevăr, numeroase sînt elementele comice și satirice pe care le găsim în chiar descrierea defilării cetelor de țigani prin fața lui Vlad Țepeș. În strofele 51—54 găsim însă mai explicit cîteva modalități comice:

1. Satana, forță supranaturală potrivnică lui Vlad Țepeș și deci și țiganilor, dar aliat turcilor, se *travestește* în corb și-l *ridiculizează* pe Goleman (strofele 51 și 52);

2. La rîndul lui, Sfîntul Ilie — forță supranaturală potrivnică turcilor — *ridiculizează* pe Satana, trăsnindu-l (strofa 53);

3. Ridicolul scenei este subliniat de comentariul *jovial* al autorului în strofa 54.

Travestiul, ridicolul și **ironia jovială** sînt trei procedee comice frecvent întîlnite în *Țiganiada.*

[6] *Trosc!* Este onomapoéticon, prefăcut cuvînt din sunetul care face fulgerul căzînd sau după asămănarea sunetului de tunet care să zice pe une locuri și *treznet*, precum *a fulgera*, sau *a tuna*, zic alții *a trezni*. M.P.

a) Bine să zice că dacă o minți, să o minți groasă! Ce au făcut corbul săracu, ca să să pedepsească; mai bine era s-omoară Sînt Ilie pe Sătana decît pe bietul corb! C. Onochefalos.

b) Așa dar'! deacă ar fi Sătana muritoriu! dar' el e nemuritoriu, cum sînt toate duhurile. C. Musofilos!

54

De-această-arătare minunată,
La toată-adunarea căzu greață.
Toți să mira cu gura căscată
Și de frică toți albisă-în față,
Iar' ștergîndu-ș' barba Goleman
Sudui de mamă pe croncan.

Cîntul XI

. . . . . .

2

Cînd văd omenirea ticăloasă,
Cu totul oarbă și-întunecată,
După mii și mii de-ani abea scoasă
Din pruncie, în vrăji afundată,
Plîng cu lacreme necontenite,
Cum plîngeai oarecînd, Eraclite![7]

3

Cînd omul pe om strică ș-ucide
Făr'nice-un folos sau trebuință,
Ba muncindu-l încă-în față-i rîde,
Cînd însuș' hulește-a sa ființă,
Ce nu fac celelalte jivine,
A fire-om atuncia mi-e rușine!

4

Săracă omenire-obidată!
Nu-ți ajunge că vreme puțină
De-a vieții în lume ț-e dată,
Ș-acuș' iară te-ntorci în țărînă,
Nu-ți ajung destul să pătimești
Slăbiciunile tale firești?

. . . . . .

Cînturile X și XI reprezintă partea din *Țiganiada* în care țiganii dezbat forma de guvernămînt ce ar trebui adoptată în viitorul stat. Autorul anticipează discursul lui Janalău cu un comentariu în care versurile îmbracă haina cernită a meditației sumbre, uneori amare, alteori satirice, asupra condiției umane. Meditația începe pe un ton aproape elegiac, cu accente asemănătoare cu cele din bocete. Este deplînsă soarta tristă a omului, victimă a pierderii, din diferite motive, a rațiunii. Pe măsură însă ce reflecția capătă un aspect mai analitic, ea devine în aceeași măsură o satiră cu accente pe alocuri sarcastice, fiind totodată o pledoarie pentru raționalitate, pentru toleranță între oameni, în cel mai curat spirit iluminist.

[7] Iarăș' un moral. Poetul să plînge că are inimă sînțitoare și n-are putere ca să pedepsească pe cei care asupresc pe oameni, apoi zice că neamul omenesc este foarte ticălos... fiind că de atîte mii de ani de cînd trăește pe pămînt, încă n-au eșit din pruncie și n-au venit la vîrsta de bărbat, ci purure întru neputință și întunerec rămîne. Cînd privesc la aceasta (zice poetul), plîng întins, cum au plîns odinioară Eraclit! M.P.

a) Spun istoricii că de demult era doi filosofi ce avea fire de împrotivă unul altuia: unul era Democrit care rîdea de oameni și de lume, și dacă-l întreba cineva el răspundea că rîde de nebuniile oamenilor; altul era Eraclit care întins plîngea, și fiind întrebat pentru ce plînge, răspundea: pentru ticăloșia și patimile oamenilor. C. Erudițian.

Asupra analizei critice a scăderilor omenești în general, dar mai ales a concepțiilor și instituțiilor feudale, Ion Budai-Deleanu va mai reveni indirect, în celelalte părți ale Cîntului XI, prin intermediul țiganilor care iau cuvîntul. Critica însă e un prilej de a avansa idei iluministe, pentru că ea se face de pe promontoriul noii filozofii a veacului luminilor. În această ordine, Janalău face la un moment dat teoria *dreptului natural:*

„Deacă vom lua la socoteală
Cum că toți oamenii de la fire
Să nasc într-un chip, prin o tocmeală,
Nice s-află-între dînșii-osăbire,
Vom afla că-asemene dreptate
Trebue s-aibă toți în cetate."

În alt loc, Goleman spulberă mitul monarhului absolut care guvernează în virtutea *dreptului divin*, reducîndu-l la o dimensiune pămînteană proprie și lui:

„Spuneți-m, rogu-vă, ce greutate
Are-un vodă? Eu voi desvolbi-o:
Doarme ca noi, pă dungă, pă spate,
Sau cum vra, păn' (ce) să face zio;
Apoi sculîndu-să bea și mîncă,
Sau îș' razămă capul în brîncă..."

Lăcomia reprezentanților bisericii este biciuită de Ciuciu:

„Bine că scăpăm de-o mîncătură,
Dumnezieu dă ei să ne ferească!
Numa la părale și prescură
Ahăst feliu dă oameni acum cască;
Cu o mînă te blagoslovesc,
Cu alta dă-averi te jecuiesc"...,

iar lenea și parazitismul boieresc, de același Goleman:

„Iar' în cît e pentru boierie,
Ei încă șed în pălaturi nalte
Toată zioa cu ciubuc în gură
Ș-a vorbi cîteodată să-îndură."

Stilul și arta literară. Un poem atît de întins ca *Țiganiada*, cu un conținut atît de bogat de idei, a ridicat autorului numeroase probleme, cu atît mai mult cu cît era prima asemenea realizare în literatura română. Ion Budai-Deleanu dovedește însă nu numai curaj în confruntarea cu dificultățile întîmpinate, ci și măiestria artistică de a le depăși.

O primă observație se va opri asupra priceperii de a alcătui compozițional textul prin modalități foarte originale. *Sintaxa poetică* e variată și novatoare în

cele mai multe cazuri. Sînt numeroase *inversiunile topice* folosite pentru evidențierea unora dintre problemele teoretice dezbătute. Între acestea, antepunerea epitetului e un asemenea procedeu.

Procedeul *enjambamentului*, adică continuarea propoziției (frazei) dincolo de sfîrșitul versului, e foarte des folosit și reprezintă emanciparea poeziei culte de poezia populară, care nu-l cunoaște. El demonstrează ușurința cu care Budai-Deleanu își continuă ideea fără să se „poticnească" de constrîngerile prozodice, care nu-l stînjenesc însă deloc. Autorul le respectă doar în măsura în care acestea îl ajută în transmiterea cu ușurință a ideii. Poet de idei, Deleanu e preocupat în primul rînd de acestea. Este, dealtfel, primul poet cult care se emancipează, prin enjambament, de versificația folclorică.

TEMĂ

Recitiți cîteva strofe citate din *Cîntul I* și identificați cazurile de enjambament.

Vocabularul folosit de Budai-Deleanu este foarte bogat și variat. Unele forme lexicale arhaice se datorează stadiului încă neevoluat al unor construcții morfologice: un vocativ arhaic, ca în *Scrisoarea lui Neacșu*, de la 1521, de pildă: „Tu le dăduși, *oame ticăloase!*" pentru *omule; vom*, pentru *voim; mîngîietoriu* sau *viitoriu*, pentru *mîngîietor, viitor*. Alte arhaisme sînt pur și simplu ale timpului, ieșite azi din uz sau cu rare întrebuințări: *ghiaur, a blagoslovi, a chivernisi, price, sobor, a izvodi* etc. Frecvente sînt formele regionale ale pronumelui (adjectivului) demonstrativ: *ceia* (aceia), *ceștea* (aceștia), *ceste* (aceste) etc., plus varianta arhaică *ahăsta* (acesta).

În Cîntul XI, atît de bogat în idei moderne, nu lipsesc, bineînțeles, *neologismele: autocrat, organizat, comisie, autoritate.*

Concluzii. Pentru că se manifestă în mai toate domeniile de cultură ale secolului luminilor (filozofie, istorie, limbă, literatură), Ion Budai-Deleanu este socotit cel mai de seamă reprezentant al variantei românești a iluminismului european, cunoscută sub numele de *Școala ardeleană.*

Adept al generoasei filozofii luministe, autorul *Țiganiadei* rostește — direct sau prin gura eroilor săi — o înflăcărată pledoarie pentru raționalitate în toate inițiativele omenești, pentru înțelegere și armonie între oameni și popoare. Ceea ce face din singura epopee a literaturii române o operă cu un conținut modern și mai ales de mare actualitate într-un moment cînd, pe plan mondial, rațiunea face vădite eforturi de a precumpăni slăbiciuni omenești ca: orgoliul nemăsurat, spiritul dominator, goana după înavuțire etc.

Pe de altă parte, capodopera lui Budai-Deleanu, *Ţiganiada*, marchează, în cultura română, începutul modernizării literaturii noastre. Ea operează certe deschideri spre romantism şi realism, fiind, în acelaşi timp, ca epopee, singura operă mare a clasicismului nostru. Dacă ar fi fost publicată la vremea scrierii ei (1800—1812), ar fi putut marca serios, într-un sens pozitiv, dezvoltarea literaturii române de la începutul sec. al XIX-lea. Rămînînd însă în manuscris pînă la 1875, literatura noastră a fost constrînsă să refacă tot ceea ce ar fi putut însemna pentru ea *Ţiganiada*, în primul rînd în ce priveşte limba literar-artistică.

TEME

1. **Alcătuiţi o compunere în care să susţineţi argumentat conţinutul umanist al iluminismului românesc.**
2. **Evidenţiaţi rolul progresist al iluminismului în plan european şi al Şcolii ardelene în plan naţional românesc. Subliniaţi caracterul patriotic al mişcării iluministe româneşti.**
3. **Susţineţi, într-o intervenţie, afirmaţia că *Ţiganiada* este o operă literară de mare valoare.**

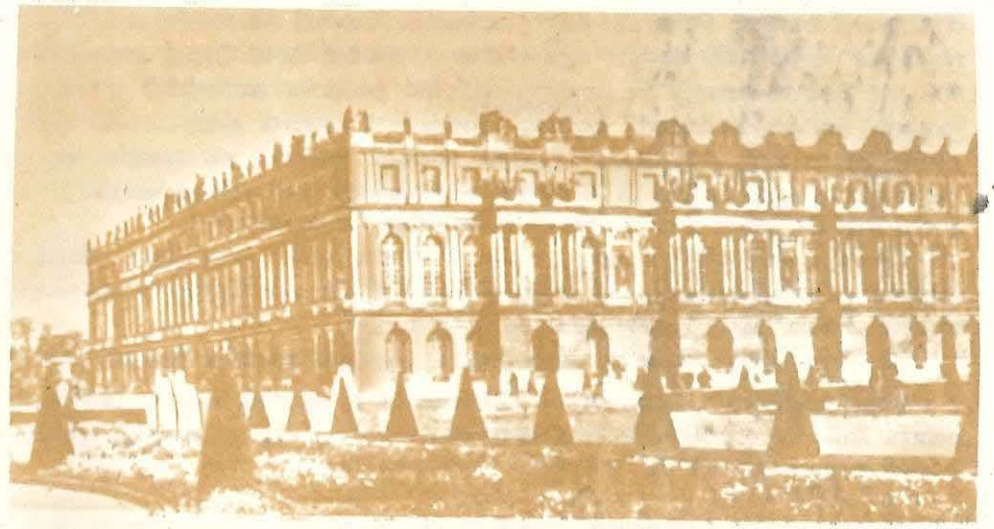
IV. CLASICISMUL ŞI ROMANTISMUL

CLASICISMUL ŞI ROMANTISMUL CA ATITUDINI ESTETICE OPUSE

Din perspectiva timpului, clasicismul şi romantismul ni se înfăţişează drept cele mai viguroase atitudini estetice din literatura universală, cu sisteme estetice proprii bine închegate, constituite, cînd condiţiile istorice au devenit favorabile, în curente literare manifestate specific pe diferite spaţii geografice, ţări, popoare, naţiuni.

Clasicismul îşi sintetizează principiile estetice pe etape istorice uneori distincte, trecînd prin antichitatea greacă şi latină, prin Renaşterea europeană, pentru a se maturiza sub forma clasicismului francez din secolul al XVII-lea; curentul continuă, în expresie sistematizată, şi în secolul al XVIII-lea. El caută necontenit un ideal de echilibru şi armonie pentru fiinţa umană, un model etern durabil şi mereu repetabil, care să poată fi regăsit în toate timpurile şi peste tot, la scară universală. Aşadar, un model uman perfect în năzuinţa lui spre frumos.

Romantismul a existat şi el în stare latentă dintotdeauna. Năzuind să iasă la lumină încă în dramaturgia marelui William Shakespeare, de exemplu, se va contura tot mai clar la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al



Palatul de la Versailles (sec. al XVII-lea)

XIX-lea, ca reacție violentă împotriva rigidității estetice a clasicilor, pentru reabilitarea individualității umane, a complexității ei psihologice în primul rînd. Este epoca în care burghezia europeană, în impetuozitatea ei revoluționară, va rupe zăgazurile ruginite ale feudalității depășite de evoluția societății omenești.

Se vor adăuga acestor două curente alte atitudini estetice — realismul și naturalismul, simbolismul și curentele moderniste —, dar acestea vor reține, chiar dacă nu declarat, unele elemente și din clasicism, și din romantism.

În contradicția estetică dintre clasicism și romantism trebuie văzută dialectica oricărei evoluții.

Ca întotdeauna cînd e vorba de o opoziție, aceasta nu devine posibilă decît în măsura în care un element comun leagă contrariile. În cazul de față, acest element este *omul*, iar modalitatea estetică literară de a-l concepe în chip diferit este *personajul literar*.

A. CLASICISMUL

1. ESTETICA CLASICISMULUI

Vom înțelege prin clasicism *o atitudine estetică existentă dintotdeauna în năzuința omului spre adevăr, bine și frumos. În istoria sa sînt epoci în care această năzuință s-a apropiat de idealul mereu visat, pînă la identificarea cu el. Asemenea epoci sînt: antichitatea greacă, antichitated latină, Renașterea și clasicismul secolului al XVII-lea, cînd această atitudine estetică dobîndește și din punct de vedere teoretic expresia sa cea mai deplină.*

Prin interesul pentru cultura și literatura antică, Renașterea a pus în fața scriitorului medieval modelul artei antice cu lumea ei guvernată de seninătate, echilibru și armonie. Pe de altă parte, societatea franceză din secolul al XVII-lea realizează un tip ideal de om, reprezentat de nobilul de la Curtea monarhului absolut. Este momentul în care, valorificînd poeticile antichității (Aristotel, Horațiu) sau ale Renașterii, Boileau cristalizează estetica clasicismului. Cînd acesta își redacta *Arta poetică* (1674), normele generale ale creației erau de circulație în epocă, astfel că el devine teoreticianul care strînge laolaltă aceste norme într-un cod care se va cere de acum respectat cu strictețe.

Ca expresie a rațiunii, arta trebuie să îmbine *utilul cu plăcutul*, pentru a exprima *adevărul* identificat cu *binele și frumosul*. De aici finalitatea artei, care trebuie *să placă* și, în același timp, *să moralizeze*.

În teoria genurilor, se pledează pentru puritatea speciilor literare, pentru o anumită specializare a scriitorilor. Clasicismul, în general, va avea predilecție pentru anumite specii: *idila*, *oda*, *epigrama*, *rondelul*, *satira*, *epistola*, *epopeea*, *fabula*, *tragedia* și *comedia*.

Personajul literar clasic are note și trăsături distincte. El reprezintă un tip ideal, cu însușiri morale înalte, ceea ce face ca el să fie căutat, în spiritul epocii,

numai în rîndul nobilimii și printre membrii familiei regale. Dominat de o singură trăsătură de caracter (curaj, vitejie, lașitate, avariție, naivitate, generozitate etc.), care rămîne aceeași de-a lungul apariției sale într-o operă literară, personajul clasic se încheagă ca o structură unitară și general-valabilă, exemplară.

Pentru clasici, natura reprezintă doar un fapt general, cu valoare decorativă, *natura frumoasă*, dar fără particularități sau rezonanțe în sufletul omului.

Sursele de inspirație se reduc la antichitatea greacă și latină, ignorîndu-se, adesea, istoria și eroii naționali.

Trăsătura dominantă a stilului clasic este frumusețea și puritatea lui, așazisul *stil înalt*, care nu permite amestecul de stiluri. De aici, interdicția folosirii unor cuvinte sau expresii aparținînd vulgului, acestea fiind lipsite, în concepția clasicilor, de resurse estetice. De fapt, interdicția are în vedere destinația operei literare, ce se adresează unui public restrîns, instruit și cultivat, care nu trebuie ofensat sau ultragiat.

Printre alte norme estetice, mai trebuie reținută aceea privitoare la *cele trei unități* ale unei piese de teatru: *de loc* (acțiunea să se desfășoare în același loc), *de timp* (să nu depășească limita a 24 de ore) și *de acțiune* (unitatea și convergența părților în cadrul subiectului).

Obligația respectării cu strictețe a acestor reguli a condus la exagerarea caracterului rațional al artei literare clasice, iar lipsa de elasticitate, la perimarea lor și la reacția violentă a romanticilor, încă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

TEMĂ

Citiți cu atenție aceste fragmente din *Arta poetică* a lui Boileau și identificați în ele principii estetice ale clasicismului.

ARTA POETICĂ, de NICOLAS BOILEAU-DESPRÉAUX

(fragmente)

Iubiți deci rațiunea și pentru-a voastre lire
Din ea luați și frumosul, și-a artei strălucire.

*

Feriți-vă de scribul steril și vorbăreț,
Să nu se-ncarce stilul cu lucruri fără preț.
Tot ce-i prea mult e pururi și fad și odios,
Că spiritul respinge podoaba de prisos.

*

Feriți-vă-n ce scrieți de frazele vulgare:
Un stil oricît de simplu, noblețea lui își are.

*

Alegeți bine tonul, scriți tema ideală,
Sublimi fără orgoliu, plăcuți fără spoială.

Dați lectorului numai ce-i face lui plăcere.
Purtați cadenței grija unei urechi severe:
Ca totdeauna sensul, cuvintele tăind,
S-oprească emistihul, o pauză vestind.
Ai grijă să n-alerge vocala prea grăbită
Și-n drum de-același sunet să nu fie lovită.
Alege cu migală cuvîntu-armonios.
Evită-acele vorbe cu sunet odios...

*

Grăbește-te cu-ncetul curajul să nu-l pierzi,
De zeci de ori poemul mereu să-l cizelezi;
Dă-i lustru, șlefuiește-l, îndreaptă-l de nu merge;
Arareori s-adaogi, dar mai adesea, șterge!

* *(Cîntul I)*

* *

Din primele cuvinte rostite lapidar
Subiectul să se-arate cît mai bogat și clar.

*

Dar noi ce ne supunem la legea rațiunii,
Vrem arta să îndrepte și mersul acțiunii,
Un loc, o zi anume, și-un singur fapt deplin
Va ține pîn'la urmă tot teatrul arhiplin.

*

Vrei trainice succese să ai, să fii citit?
Alege-ți pe eroul ce-i de popor iubit,
Al cărui merit falnic e în virtuți măreț;
Defectele să-i fie eroice, de preț;
Vestit în fapte bune și vrednic de-admirare,
Ca Alexandru, Cezar, sau Ludovic cel Mare.

*

Tu studiază Curtea și viața din cetate;
În pilde amîndouă sînt putred de bogate.

(Cîntul III)

*

* *

Poeți, plecați urechea la sfatu-mi negreșit.
Vreți să aveți succese la tot ce-ați plăsmuit?
O lecție ce muza vă dă și-i de folos:
Legați întotdeauna plăcutul de frumos.

*

Cînd e cinstit poetul în versuri inocente,
În inimi nu stîrnește furtuni de sentimente;
Cu focul lui n-aprinde dorințele-arzătoare!
Iubiți numai virtutea atotcuprinzătoare!
De-o nobilă vigoare zadarnic pieptu-i plin:
În versuri se trădează al inimii venin.
Fugiți întotdeauna, fugiți de gelozie,
A firilor vulgare urîtă frenezie.

(Cîntul IV)

2. CLASICISMUL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

În Țările române și în alte țări din sud-estul Europei, condițiile au fost mai vitrege și literatura n-a înregistrat salturi spectaculoase decît tîrziu. Țările române n-au putut oferi clasicismului un teren fertil. Puținele elemente din cultura și literatura greco-latină existente în scrierile lui Miron Costin sau Dimitrie Cantemir, de exemplu, nu erau suficiente. Astfel, cultura română n-a receptat clasicismul în secolul al XVII-lea, cînd el se manifesta plenar în Europa, ci aproape peste un secol, cînd forța acestuia diminuase.

Literatura română rămîne însă cu o adevărată „vocație" a clasicismului. Așa se explică persistența elementului clasic de-a lungul evoluției literaturii române, pînă în epoca actuală.

Un clasicism incipient găsim în poezia lirică a Văcăreștilor și a lui Conachi (în primele decenii ale secolului al XIX-lea), influențați mai mult de neoanacreontismul grec, formă tîrzie a clasicismului.

O operă de influență clasică este, ca specie cel puțin, epopeea eroi-comico-satirică *Țiganiada*, a lui Ion Budai-Deleanu. Dar, pe de o parte, ea este scrisă sub înrîurirea puternică a iluminismului, iar, pe de altă parte, nu a intrat în conștiința publică decît tîrziu, după 1875, cînd literatura română se maturiza la focul marilor genii creatoare ale literaturii noastre: Eminescu, Creangă, Caragiale.

Totuși, clasicismul — cel francez, în primul rînd — va influența puternic literatura română. *Comediile* lui Alecsandri, scrise după 1840, urmează modelele moliерești, mai ales în ceea ce privește prototipurile comice. Fabula românească, afirmîndu-se prin D. Țichindeal și Al. Donici, se va maturiza datorită lui Grigore Alexandrescu. Nici unul dintre ei nu este străin de opera lui La Fontaine. Cînd, în 1825, Barbu Paris Mumuleanu scria un volum de *Caracteruri*, acestea își aveau ascendența în *Caracterele* lui La Bruyère, care, la rîndul lui, urma modelul unor *Caractere* grecești.

În rîndul preocupărilor pentru caracterul uman amintim „fiziologiile": Costache Negruzzi *(Fiziologia provințialului)*; Mihail Kogălniceanu *(Fiziologia provincialului în Iași)*.

La rîndul lor, *Epistolele* și *Satirele* lui Grigore Alexandrescu își află și ele modele strălucite în literatura clasică franceză.

Fără nici o altă precizare, doar amintind aceste opere și autori, e ușor de făcut o constatare, și anume că marele, adevăratul clasicism francez înrîurește literatura română în epoca prepașoptistă și pașoptistă, adică destul de tîrziu, cînd, concomitent, se cristaliza, în ideologia noastră literară estetica romantică, prin *Introducția* lui Mihail Kogălniceanu la „Dacia literară" (1840). Observăm deci că la noi clasicismul și romantismul se întrepătrund. Traducînd în românește *Arta poetică* a lui Boileau, Ion Heliade Rădulescu va rămîne multă vreme adept al normelor și principiilor estetice clasice. În literatura noastră, el va fi primul mare poet romantic, prin poeme ca *Anatolida* sau prin balade cu sursă folclorică *(Zburătorul)*.

Clasicismul românesc se va împlini în *Pastelurile* lui Alecsandri, excelente creații atît prin frumusețea limbii literar-artistice, prin cumpănita lor compoziție, precum și prin cenzurarea și stăpînirea stărilor afective în fața naturii. Prin temă (vînătoarea), prin echilibrul sufletesc pe care-l transmite, prin *stilul înalt* în care este scrisă, *Pseudo-kyneghetikos* al lui Alexandru Odobescu este, de asemenea, o operă de incontestabilă valoare artistică clasicistă.

B. ROMANTISMUL

1. APARIȚIA ROMANTISMULUI

În studiul despre *Clasicism, romantism, baroc*, G. Călinescu afirmă: „Clasicism — Romantism sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă". Afirmația trebuie înțeleasă în sens foarte larg. Ca și clasicismul, năzuința romantică l-a animat întotdeauna pe om. Dar ea a fost umbrită de aspirația clasică și doar apariția unor condiții istorice favorabile a ușurat ieșirea la lumină a romantismului, prin revoltă. Revolta nu s-a produs însă înăuntrul atitudinilor teoretice, ci în plan social. A fost mai întîi Revoluția engleză, de la 1688, apoi Revoluția franceză de la 1789—1794, pregătită de mișcarea iluministă, amîndouă îndreptate împotriva ideologiei și ordinii politice a feudalismului. Negînd feudalismul în plan politic, revoluțiile au negat clasicismul în plan estetic.

François Rude — *Plecarea voluntarilor*

2. ESTETICA ROMANTISMULUI

S-ar părea că, apărută ca o reacție împotriva clasicismului, estetica romantismului înseamnă răsturnarea acestuia, oricare dintre principiile estetice ale romantismului constituindu-se prin opoziție cu principiul clasic corespunzător. De pildă, dacă literatura clasică era concepută ca rezultat al rațiunii, literatura romantică e rezultatul sentimentului și al fanteziei creatoare; dacă personajul clasic era rege sau

cel puțin nobil, personajul romantic e recrutat din toate mediile sociale, de obicei din cele mai umile, fiind întotdeauna *un erou excepțional, care evoluează în împrejurări excepționale;* dacă scriitorul clasic era obligat a se exprima prin *stilul înalt*, pur, neamestecat, scriitorul romantic e liber să-și îmbogățească stilul și vocabularul poetic apelînd la toate straturile limbii și limbajului. Alte principii estetice: interesul pentru frumusețea naturii, care devine locală, particularizîndu-se în funcție de stările afective ale eroului ei; interesul pentru folclor și tradiția locală, națională, care devin o sursă inepuizabilă pentru poezia romantică; interesul pentru istoria națională și pentru eroii ei; reabilitarea personalității umane, înfățișată în toată complexitatea ei contradictorie, pătimașă și animată de mari ambiții personale sau idealuri colective; libertatea totală în abordarea oricărei specii literare și chiar amestecul speciilor, dacă astfel individualitatea umană se realizează plenar, fiind luminată din toate perspectivele.

Un rol important, în adeziunea la una din cele două atitudini estetice (clasică sau romantică), îl are temperamentul individualității creatoare a scriitorului. La clasicism aderă în primul rînd firile puternic echilibrate; la romantism, dimpotrivă, temperamentele pasionate, vulcanice, contradictorii. Există totuși scriitori care, deși, prin structură, aparțin modelului clasic, au aderat la romantism și l-au ilustrat strălucit. Un exemplu în acest sens ar putea fi Vasile Alecsandri, care, temperamental, este un clasic, dar, trăind într-o epocă revoluționară prin excelență, s-a manifestat și ca scriitor romantic.

Pornit ca reacție anticlasicistă din ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea sub forma *preromantismului*, care evidențiază sensibilitatea și dă expresie stării afective a melancoliei, romantismul trece prin mai multe stadii teoretice, pentru a se cristaliza definitiv ca doctrină estetică, în al treilea deceniu al secolului al XIX-lea, cînd Victor Hugo publică *Prefața* la drama *Cromwell* (1827), socotită manifestul romantismului european.

Théodore Géricault — *Firmă pentru un potcovar*

TEMĂ

Citiți cu atenție aceste fragmente din *Prefața* la drama *Cromwell*, de Victor Hugo, și identificați reacțiile la rigiditatea esteticii clasiciste.

CROMWELL, de VICTOR HUGO — PREFAȚĂ *(fragmente)*

Shakespeare înseamnă dramă, drama care topește în același suflu grotescul și sublimul, groaznicul și bufonul, tragedia și comedia.

Caracteristica dramei este să fie adevărată. Acest lucru rezultă din combinarea naturală a două elemente, sublimul și grotescul, care se încrucișează în dramă așa cum se încrucișează în viață și în creație. Căci poezia adevărată, poezia completă se află în armonia contrariilor.

Să încrucișezi unitatea de timp cu cea de loc ca barele unei colivii și să obligi să intre în ea, cu rigiditate, bazîndu-te pe autoritatea lui Aristotel, toate faptele, toate popoarele, toate aceste figuri pe care providența le desfășoară cu atîta generozitate în fața noastră înseamnă să schimonosești istoria. ... ceea ce trăiește în cronică e mort în tragedie. Iată de ce, adesea, colivia unităților nu include decît un schelet.

Să sfărîmăm cu ciocanul teoriile, poeticile și sistemele. Să dăm jos ghipsul care acoperă fațada artei. Nu există nici reguli, nici modele; sau mai degrabă nu există alte reguli decît legile generale ale naturii care planează asupra artei în totalitatea ei și legile speciale care, pentru fiecare compoziție, rezultă din condițiile de existență proprie fiecărui subiect.

3. ROMANTISMUL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

În nici o altă literatură ca în cea românească adevărul afirmat de G. Călinescu în legătură cu impuritatea curentelor literare nu se aplică mai bine, în înțelesul lui cel mai general. În literatura română nu există un clasicism pur, așa cum nu există un romantism pur. Clasicismul și romantismul coexistă, în variate forme, în operele tuturor scriitorilor români de la 1830 încoace.

Condiții istorice specifice au dat originalitate și „personalitate" romantismului românesc, acesta nefiind o imitație a celui francez, cu care tînăra intelectualitate română a venit mai direct în contact după Revoluția lui Tudor Vladimirescu, din 1821. Romantismul românesc, asimilînd organic principiile estetice ale romantismului european, se constituie ca o largă mișcare de redeșteptare națională, în slujba idealurilor căreia sînt puse mai toate operele create acum. Romantismul românesc trebuie înțeles, în ultimă instanță, ca un început de nouă cultură, într-o etapă istorică în care Țările române tindeau să devină *România*, prin revoluție, unire și independență. De aceea, *patriotismul*, lupta pentru realizarea unității naționale și a independenței de stat, o înflăcărată *conștiință cetățenească* a slujitorilor artei, pregnanța *elementului social* în operele acestora sînt tot atîtea trăsături caracteristice ale romantismului românesc.

Istoricii literari vorbesc de trei etape distincte în evoluția romantismului nostru.

Vechea Universitate (București)

Prima coincide, în parte, cu preromantismul și este ilustrată de eforturile unor scriitori ca Gheorghe Asachi și Heliade Rădulescu, în domeniile școlii naționale, presei, teatrului. Pe fundalul unei asemenea activități culturale, poeți ca Vasile Cîrlova, Asachi, Heliade Rădulescu sau Grigore Alexandrescu își întorc nostalgic privirile și simțirea spre ruinele trecutului glorios. Tot acum se fac, din inițiativa aceluiași Heliade Rădulescu, numeroase traduceri din literatura universală din toate timpurile.

A doua etapă este inaugurată de apariția, în 1840, a revistei „Dacia literară", scoasă de Mihail Kogălniceanu. În articolul-program, intitulat *Introducție*, Kogălniceanu stabilește liniile directoare ale literaturii române, cerînd scriitorilor să creeze o literatură cu un pronunțat specific național, făcînd din *istorie*, din *folclor*, din *frumusețile naturale ale patriei* și din *viața ei socială* sursele principale de inspirație. Datorită acestor îndemnuri, care trebuiau să contribuie implicit la dezvoltarea și unitatea limbii române literare, romantismul românesc dobîndește note distincte, constituindu-se într-un curent național și popular și devenind o componentă fundamentală a spiritualității românești. De aceea, *Introducția* are valoare de manifest și program al romantismului nostru. În spațiul românesc, cu o problematică de fond specifică și cu idealuri caracteristice, ea are aceeași valoare cu amintita *Prefață* a lui Victor Hugo la drama *Cromwell*.

Această a doua etapă cuprinde mișcarea de la 1848, care dă literaturii romantice românești o pregnantă coloratură revoluționară. Scriitorii acestei perioade

Alexandru Asachi — *Plute pe Bistrița*

sînt, în același timp, conducătorii revoluției și operele lor se resimt în mod fericit de entuziasmul și idealurile maselor populare. Alecu Russo scrie înflăcăratul său poem patriotic mesianic *Cîntarea României;* Nicolae Bălcescu, în exil (după eșuarea revoluției),scrie febril la patetica sa *Istorie a românilor supt Mihai-voievod Viteazul;* Dimitrie Bolintineanu publică *Legendele istorice*, în care marile fapte ale unor eroi exemplari ai trecutului îmbărbătează pe contemporani, întărindu-le sufletele în lupta pentru o viață demnă, într-o țară liberă; Grigore Alexandrescu scrie lirica sa patriotică.

În sfîrșit, Vasile Alecsandri, ca să numim numai pe cei mai mari scriitori, va da la iveală, în 1852, colecția sa folclorică *Poezii populare ale românilor* (titlul din 1866), devenită curînd, prin traducerea ei în franceză, germană, italiană, engleză, adevărată carte de vizită a românilor în fața Europei. Tot Alecsandri pune bazele dramaturgiei naționale, prin comediile și dramele sale și cîntă vitejia ostașilor în Războiul de Independență *(Ostașii noștri)*.

Aceste opere sînt tot atîtea aspecte ale specificității romantismului românesc, în care *doina* și *balada* populară, *meditația* și *elegia* cultă, *drama*, *legenda istorică* și *poemul* în versuri sau proză fac loc spiritualității românești, transmițînd un înalt mesaj patriotic.

Ultima etapă, *a treia*, intervine după 1848 și se prelungește, cu unele ecouri, pînă către primul război mondial. Este perioada deplinei maturități a romantis-

mului românesc. Poeți și prozatori ca Alexandru Odobescu, B. Petriceicu Hasdeu, Eminescu, Alexandru Macedonski, iar, în altă etapă, Barbu Ștefănescu-Delavrancea, Octavian Goga, Mihail Sadoveanu vor îmbogăți literatura romantică românească cu noi teme, motive și procedee. Folclorul, fantasticul, mitologia, istoria, idealurile naționale, marile probleme ale filozofiei omului, dragostea, natura constituie patrimoniul tematic al operelor acestor mari scriitori.

C.D. Rosenthal — *Scenă la fîntînă*

Concluzii. Clasicismul și romantismul sînt două atitudini estetice manifestate în cele mai variate domenii ale activității personalității umane. De-a lungul vremii ele s-au ilustrat mai pregnant sau mai latent, cristalizînd, fiecare dintre ele, o doctrină estetică proprie, în momentul în care societatea umană, în necontenita ei dezvoltare, a oferit condiții prielnice.

Împrejurarea că romantismul se constituie ca ideologie estetică în opoziție cu doctrina clasicistă e o dovadă că cele două atitudini artistice sînt la fel de adevărate și la fel de capabile să-l exprime artistic pe om în tot ce are el mai bun, mai frumos, mai autentic.

Urmînd dezvoltării culturii și artei universale, literatura română a ilustrat strălucit, la vremea maturizării condițiilor corespunzătoare, îndeosebi romantismul, aducînd în peisajul literar al lumii un sunet și o culoare cu totul specifice și de aceea cu atît mai valoroase.

TEME

1. Evidențiați opoziția dintre clasicism și romantism, argumentînd-o cu exemple din literatura română și universală.
2. Puneți în evidență trăsăturile caracteristice ale clasicismului și romantismului românesc. Explicați cauzele acestor particularități.

BIBLIOGRAFIE

Călinescu, G., *Clasicism, romantism, baroc*, în vol. *Principii de estetică*, București, Editura pentru literatură, 1968, pp. 343–356.

GRIGORE ALEXANDRESCU

1814?—1885

Grigore Alexandrescu

Grigore Alexandrescu ilustrează, prin opera sa, constatarea că atitudinile estetice ale scriitorilor de la 1848 țin deopotrivă de clasicism și de romantism, ideologia literară realistă fiindu-le, probabil, și ea cunoscută. În *Epistola către Iancu Văcărescu*, Alexandrescu pledează, dealtfel, pentru libertatea scriitorului de a se exprima în oricare dintre speciile literare consacrate.

Scriind fabule, epistole și satire, adică folosindu-se de formulele estetice specifice clasicismului, autorul poemei *Umbra lui Mircea. La Cozia* a cultivat cu strălucire și motivele romantice ale mormintelor, ruinelor, ale peisajelor nocturne și fantastice, reînviind, în lirica sa patriotică, eroi ai istoriei naționale, în spirit romantic. Formula cu care l-a caracterizat G. Călinescu sintetizează astfel personalitatea lui Grigore Alexandrescu: „un elegiac de tipul romantic și în același timp un moralist la modul clasic".

SATIRĂ. DUHULUI MEU

Trageți toți cîte-o carte: domnule, ești cu mine.
Șezi mă rog împotrivă, și vezi de joacă bine.
— Dar ți-am spus, coconiță, că eu din întîmplare,
Nici bine, nici nebine nu poci să fac cercare:
Am cuvintele mele: aste jocuri plăcute,
Cu voia dumitale, îmi sînt necunoscute.
— Nebun cine te-o crede; vrei să te rugăm poate;
Astăzi chiar și copiii știu jocurile toate,
Veacul înaintează; Caro; vezi că ți-e rîndul;
Dar ce făcuși acolo! unde îți este gîndul?
Cînd eu am dat pe riga, bați cu alta mai mare?
Astfel de neștiință e lucru de mirare!

Așa-mi zicea deunăzi, cu totul supărată,
O damă ce la jocuri e foarte învățată,
Apoi șoptind pe taină cu cîteva vecine:
Vedeți, zise, ce soartă, și ce păcat pe mine?
Duouă greșeli ca asta, zău, sufletul mi-l scot,
A! ce nenorocire! *ma chère*, ce idiot!

Vino acum de față și stăi la judecată,
Tu care le faci astea, duh, ființă ciudată,
Ce vrei să joci o rolă în lumea trecătoare:
De ce treabă mi-ești bună, putere gînditoare,
Cînd nu poci la nimica să mă ajut cu tine,
Cînd nu te-ai deprins încă nici vistu să-l joci bine?

Nu mai ești tu acela care-n copilărie
Știai pe dinafară vestit-Alexăndrie,
Și viața ciudată a unui crai cuminte
Care lăsă pe dracu fără încălțăminte?[1]
Tu care mai în urmă, rîzînd d-acestea toate,
De rost puteai a spune tragedii însemnate,
Meropa, Atalia și altele mai multe,
Declamîndu-le toate cui vrea să le asculte?

Negreșit, îmi vei zice, țiu minte ce îmi place;
Dar cărțile cu mine e greu să se împace.
Mai lesne poci a spune hotiile urmate
La zece tribunaluri subt nume de dreptate,
Mai lesne poci să număr pe degetele mele,
Cîți sfinți avem pe lună și cîte versuri rele,
Decît să bag de seamă ce carte nu e dată,
A cui este mai mică și cine o să bată.
Cînd sînt în adunare, n-am altă mulțumire,
Decît să se deschiză sujeturi de vorbire:
Atunci sînt gata, slobod, ascult, și cu plăcere
Tușesc, zîmbesc, mă leagăn și-mi dau a mea părere.
— Frumos răspuns! Ascultă: pe cît mie îmi pare,
De lume, de năravuri ai slabă încercare.
Trebuie să știi jocul și dantul ce-ți lipsește,
Și niște mici petreceri, ce se zic românește
Jocuri nevinovate. Nevinovate fie,
Măcar că vini destule din ele pot să vie;
Trebuie să faci pasuri și complimente bune;
La vorbe serioase cînd alții se vor pune,
Să n-asculți, să spui glume, să scoți la jucării,
Și pîn-a rîde alții, să rîzi tu mai întîi.

Vezi domnișoru-acela care toate le știe,
Căruia vorbă, duhul, îi stă în pălărie,
În chipul d-a o scoate cu grații prefăcute?
Hainele după dînsul sînt la Paris cusute:
Singur ne-ncredințează. Lorneta atîrnată
Este și mai streină, d-o formă minunată;
Vrea s-o cumpere prințul, dar ca un om cu minte
Dumnealui o tocmise ceva mai înainte.
Cînd le-a spus astea toate, o ia la ochi, privește

[1] Arghir, eroul poemei ce poartă numele lui, a furat de la dracu o pereche de papuci care slujeau drept aripi acelui ce se încălța cu dînșii (n.a.).

Chiar pe dama aceea cu care-atunci vorbeşte;
I-o dă în nas, se pleacă, şi în sfîrşit o lasă,
Zicîndu-i: Ce lornetă! te-arată mai frumoasă.

Fieşcine cunoaşte ce cap tînărul are;
Dar pentru că dă bine din mîini şi din picioare,
Şi trînteşte la vorbe fără să se gîndească,
Am văzut multă lume cu duh să-l socotească;
Iată de ce talente avem noi trebuinţă.

Dar tu care uiţi lesne, duh fără de ştiinţă,
Socoteşti că poţi oare, prin astfel de mijloace,
Arătîndu-te-n lume vreo figură-a face?
Pretenţia aceasta mi s-ar părea ciudată.

Cînd pe la nunte, baluri, ne ducem vreodată
(Căci din nenorocire puternica natură
Ne-a unit împreună c-o strînsă legătură),
Rîz văzîndu-te singur, şi într-un colţ doparte,
Parc-ai fi mers acolo ca să compui o carte,
Iar nu ca să te bucuri cu lumea dimpreună.
Dacă vro coconiţă frumoasă, dulce, bună,
Crezînd că ne prefacem, ne-ndeamnă, ne poftеşte,
Ne ia la joc, greşala-i îndată şi-o plăteşte;
Rar să se afle damă de mijloc aşa tare,
Ca să n-o fac să cază la cea dintîi mişcare.
Asta îţi e talentul şi darurile toate.

Cît pentru darul vorbei, ce crezi că îl ai poate,
E numai o părere: îţi cei şi iertăciune;
Că nici pentru prieteni minciuni nu voi a spune.
Adevărat se-ntîmplă să zici pe la soroace
Cîte o vorbă-duouă, care la unii place;
În cîte rînduri însă distracţiile tale
Te fac să scoţi cuvinte ce nu ar fi cu cale,
Să superi din greşală persoane însemnate,
Ba încă cîteodată şi dame delicate,
Rîzînd d-acele duouă, statornică pereche,
Care îşi petrec seara şoptindu-şi la ureche,
De celelalte patru contese ideale,
Umflate de pretenţii şi vrednice de jale,
Pe care dacă prinţul le ia la bal de mînă,
Nu mai vorbesc cu nimeni cîte o săptămînă.
Astăzi rîzi d-o pedantă, mîine d-o preţioasă;
Zici de una ajunsă în vîrstă cuvioasă
Că atestatul vremei nu va să-l priimească;
Şi d-alta ce iubeşte de cinste să vorbească,
Ce laudă virtutea şi-n veci ţi-o pomeneşte,
Zici că e virtuoasă cît ştim noi evreieşte.

Greşelile acestea îţi fac un urît nume.
Tu ştii ce se întîmplă cînd se aude-n lume
Că cinevaşi s-apucă defecturi să arate:
Mulţi scot subt al lui nume minciuni nenumărate

S-a vorbit într-o casă de un fanfaron mare,
Declamînd simţimente ce sigur nu le are,
Care la loc ar pune suflarea omenească,
Cînd cineva cu dînsul ar vrea să o tocmească;
S-a zis ceva de Iancu, de Stan, de Lăurescu;
Cine le-a scos acestea? — Le-a scos Alexandrescu.
Făr-a zice nimica, singura ta zîmbire,
De te-i afla de faţă, e o-nvinovăţire.
În zadar te porţi bine şi lauzi cîteodată,
Chiar lauda în gură-ţi de satiră e luată.

Aşa, în loc să critici greşalele streine,
În loc să rîzi de alţii, mai bine rîzi de tine;
Învaţă danţul, vistul şi multe d-alde alea;
Iar de vrei să faci versuri, ia pildă de la Pralea.

(Grigore Alexandrescu, *Satiră. Duhului meu*, în *Opere*, vol. I, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1957)

Satira este o specie a liricii cetăţeneşti în care se exprimă sentimente de dezaprobare faţă de aspectele negative ale societăţii, respinse şi condamnate prin diferite forme ale comicului: ridiculizare, ironizare, zeflemisire etc. Alături de Grigore Alexandrescu, înzestrat în mod deosebit cu darul de a satiriza în versuri, specia a mai fost cultivată de Cezar Bolliac, Dimitrie Bolintineanu, Ion Heliade Rădulescu şi alţii, dobîndind o strălucire neîntrecută în *Scrisorile* lui Eminescu, care înviorează expresia satirică de pe poziţia esteticii romantice.

Satiră. Duhului meu a fost publicată pentru prima oară în ediţia din 1842 a poeziilor lui Alexandrescu. Imaginînd un dialog cu propriul spirit, poetul găseşte prilejul şi modalitatea de a satiriza preocupările mărunte, superficialitatea, pretinsa cultură, cosmopolitismul şi snobismul din saloanele mondene ale vremii sale.

Compoziţia poemului. Compoziţia poemului se realizează din trei scene distincte. *Prima* (versurile 1—18) imaginează o întîmplare din saloanele mondene ale timpului, care devine pretextul următoarelor două scene, satira propriu-zisă. În cea de-*a doua* (versurile 19—54), spiritul, devenit personaj, este chemat în faţa „judecăţii" stăpînului, care-l confruntă cu mentalităţile din „lumea bună". *A treia* (versurile 55—126) oferă cititorului spectacolul „instruirii" spiritului cu „exemple" oferite din viaţa mondenă a timpului.

Unitatea poemului e asigurată de monologul neîntrerupt al autorului, care, mimînd un dialog cu propriu-i spirit, arată cu degetul defectele, nimicnicia şi pretenţiile „lumii bune".

Procedeele artistice şi formele comicului. Forma principală a comicului în satira lui Alexandrescu este *ironia*. Pentru aceasta, autorul foloseşte o mare varietate de mijloace poetice, de la prozodia realizată într-un stil spontan şi oral la expresia căutată cu grijă şi capabilă să susţină substanţa satirică a poemului.

În prima parte apare dialogul, iar în celelalte două falsul dialog sau ceea ce s-ar putea numi, printr-o expresie paradoxală, un „monolog dialogat". Este însă vorba de un procedeu stilistic și compozițional cu mult mai subtil, și anume stilul indirect, prin care autorul introduce în fluxul monologului său replica spiritului, devenit, la un moment dat, preopinentul stăpînului său:

„Negreșit, îmi vei zice, țiu minte ce îmi place,
Dar cărțile cu mine e greu să se împace.
Mai lesne poci a spune hoțiile urmate
La zece tribunaluri subt nume de dreptate" etc.

Plecînd de la această replică a propriului duh, autorul se lansează într-o lungă și amănunțită analiză a însușirilor spiritului său. Sub masca unei false indignări față de lipsurile acestuia (nu știe jocul și dantul, nu știe să facă complimente, este neîndemînatic și stingher, singuratic și nesociabil, ba, ceea ce e și mai grav, e înclinat să rîdă de alții, criticîndu-le atitudinea, preocupările, superficialitatea), poetul sugerează permanent, printr-o fină ironie, că defectele reproșate propriului spirit sînt de fapt calități, iar „calitățile" *lumii bune* sînt adevăratele defecte. E de reținut, de aceea, valoarea compozițională a singurei replici a spiritului, citată mai sus.

Procedînd astfel, Alexandrescu își creează mereu noi pretexte de a observa, de a descrie cu lux de amănunte sau doar de a nota în treacăt variatele aspecte negative ale lumii devenite obiect al satirei sale. Stînd de vorbă cu propriu-i spirit, poetul își rotește panoramic privirea și arată cu degetul: ,,Vezi domnișoru-acela care toate le știe...?" Astfel, de-a lungul versurilor 55—71 se încheagă portretul caricatural al filfizonului, al tînărului pierde-vară ce-și consumă timpul cu nimicuri.

Prin procedee de artă scenică, portretul se realizează în mișcare. Poetul devine incisiv, depășind atitudinea lui de observator pasiv. În asemenea situații, *ironia* cedează locul *sarcasmului:*

„Căruia vorbă, duhul, îi stă în pălărie,
În chipul d-a o scoate cu grații prefăcute".

sau:

„Dar pentru că dă bine din mîini și din picioare,
Și trîntește la vorbe fără să se gîndească,
Am văzut multă lume cu duh să-l socotească".

Și încheie printr-o afirmație care de fapt neagă, ducînd sarcasmul la ultima lui expresie: *„Iată de ce talente avem noi trebuință".*

Pentru a putea surprinde și stigmatiza alte defecte, poetul reia reprosurile făcute duhului său și, odată cu ele, șirul observațiilor ironice și sarcastice: notează în treacăt imaginea bîrfitoarelor, comentează vanitatea celor „patru contese ideale", *înțeapă* „o pedantă", „o prețioasă", *zeflemisește* o doamnă despre care

duhul zice că „e virtuoasă cît știm noi evreiește". Nu bunele maniere constituie vocația duhului, ci înclinația de a cîrti, de a critica, astfel că:

„În zadar te porți bine și lauzi cîteodată,
Chiar lauda în gură-ți de satiră e luată".

Chiar și recomandarea finală, care nu se poate abate de la tonul general sarcastic al satirei, e folosită în același scop demascator, cu atît mai usturător cu cît spiritul e și aici „moralizat":

„Așa, în loc să critici greșalele streine,
În loc să rîzi de alții, mai bine rîzi de tine;
Învață dantul, vistul și multe d-alde alea;
Iar de vrei să faci versuri, ia pildă de la Pralea".

Concluzii. În *Satiră. Duhului meu,* Grigore Alexandrescu adoptă o atitudine de respingere a vieții mondene și a preocupărilor așa-zisei „lumi bune" din vremea respectivă. Compoziția satirei este realizată abil și subtil. Autorul recurge la o „înscenare judiciară" în care, rostind un rechizitoriu la adresa propriului spirit, obține efecte comice cu intenții satirice ușor voalate. Folosind cînd ironia, cînd sarcasmul, ridiculizînd un aspect sau altul, într-o limbă firească, fără pretenții stilistice deosebite, poetul își atinge fără greș ținta. El critică atît pentru a îndrepta, cît și, mai ales, pentru a restabili ierarhia firească a valorilor autentice.

TEME

1. **Faceți o scurtă expunere orală pe tema satirei ca specie a liricii cetățenești.**
2. **Evidențiați aspectele satirizate de Grigore Alexandrescu în** Satiră. Duhului meu **și surprindeți formele comicului prin care autorul își atinge obiectivul.**

BIBLIOGRAFIE

Călinescu, G., *Grigore M. Alecsandrescu,* București, Editura pentru literatură, 1962.
Iosifescu, Silvian, *Grigore Alexandrescu,* București, Editura tineretului, 1965.

VASILE ALECSANDRI

1818? — 1890

1848 *Deșteptarea României*

1852 *Poezii poporale. Balade (Cîntice bătrînești) adunate și îndreptate* (culegere de folclor)

1853 *Doine și Lăcrimioare*

1856—1859 *Hora Unirei; Moldova în 1857*

1863 *Mărgăritărele*

1868—1869 *Pasteluri* (în volum: 1875)

1872—1876 *Legende*

1877—1878 *Ostașii noștri*

Proză

- *1840 — Buchetiera de la Florența*
- *1844 — O primblare la munți*
- *1844 — Istoria unui galbin*
- *1855 — Călătorie în Africa*
- *1873 — Dridri* (început de roman)
- *1880 — Mărgărita*

Poezie

VASILE ALECSANDRI

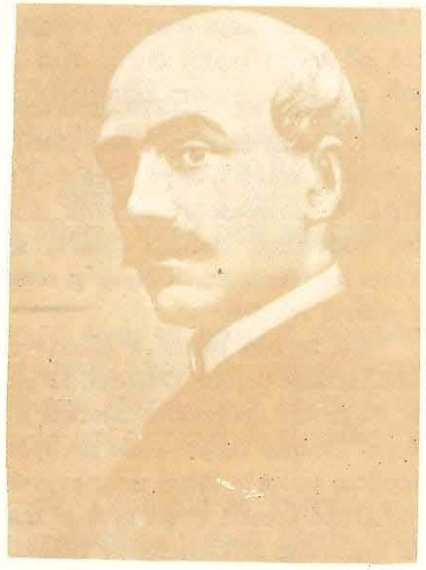
Teatru

- *1840 — Farmazonul din Hîrlău*
- *1844 — Iorgu de la Sadagura*
- *1850 —*
- *1852: Chirița în Iași; Chirița în provinție*
- *1857 — Cetatea Neamțului*
- *1860 —*
- *1864: Cînticele comice*
- *1873 — Boieri și ciocoi*
- *1879 — Despot-vodă*
- *1880 — Sînziana și Pepelea*
- *1884 — Fîntîna Blanduziei*
- *1885 — Ovidiu*

În *Epigonii*, Eminescu îl numea pe Alecsandri „rege-al poeziei, vecinic tînăr și ferice". „Rege al poeziei" era Alecsandri în viziunea tînărului Eminescu, pentru că el reprezenta, la 1870, ceea ce literatura românească dăduse mai strălucit. „Tînăr și ferice" era Alecsandri în viziunea patetic-patriotică a tînărului Eminescu, pentru că lui îi fusese dat rarul privilegiu de a participa, împreună cu alți tineri patrioți români, la evenimentele cruciale pentru istoria modernă a României: Revoluția de la 1848, Unirea, Războiul de Independență; în plus, de a deveni cîntărețul lor, de unde tinerețea lui veșnică, izvorîtă din permanenta legătură sensibilă cu evenimentul imediat, la zi.

Alecsandri este scriitorul edificării literaturii noastre moderne, cel care răspunde printre primii — și le concretizează în opere de valoare — îndemnurilor lui Kogălniceanu din *Introducția* la revista „Dacia literară".

Realizează prima culegere sistematică de folclor în *Poezii poporale. Balade (Cîntice bătrînești) adunate și îndreptate* (1852); scrie el însuși poezii inspirate din folclor (ciclul *Doinelor*); valorifică artistic istoria națională în legende și drame istorice, în cel mai pur spirit romantic *(Dan, căpitan de plai, Dumbrava Roșie, Despot-vodă)*; celebrează frumusețile patriei în ciclul *Pastelurilor*. Și, ca un corolar, om al vremii sale, poetul se face ecoul aspirațiilor poporului său în momentele supreme, scriind poezia de inspirație socială și patriotică: *Deșteptarea României, Moldova în 1857, Hora Unirei*, ciclul *Ostașii noștri*.



Vasile Alecsandri

Casa poetului (Mircești)

DESPOT-VODĂ

În iarna 1878—1879, cînd scrie, la Mircești, drama *Despot-vodă*, Alecsandri avea o bogată activitate de autor dramatic: întemeiase dramaturgia românească originală, scriind, după acea comedioară de debut din 1840, *Farmazonul din Hîrlău*, numeroase alte comedii, printre care acelea din cunoscutul ciclu al *Chiriților*, vodeviluri, *cînticele comice;* se exersase și în drama istorică, dramatizînd schița lui Negruzzi, *Sobieski și românii*, sub titlul *Cetatea Neamțului sau Sobieski și plăieșii români.*

Cu vechea istorie a Moldovei rămăsese într-un permanent contact și se familiarizase deplin. Dealtfel, tot după 1870 scrie Alecsandri și marile sale poeme de inspirație deopotrivă istorică și folclorică: *Dan, căpitan de plai* și *Dumbrava Roșie*. Drama *Despot-vodă* ne apare, așadar, ca o operă de maturitate artistică deplină, scrisă la vîrsta unor experiențe estetice verificate. Poetul împlinea 60 de ani. După această vîrstă avea să mai dea încă două drame de rezistență, cu sursa de inspirație în clasicitatea latină: *Fîntîna Blanduziei* și *Ovidiu*. **Despot-vodă** este a doua dramă istorică în versuri reținută de istoria noastră literară; prima fusese *Răzvan și Vidra*, de B.P. Hasdeu, scrisă și reprezentată cu 12 ani înainte, adică în 1867.

Drama lui Alecsandri vede luminile rampei în seara zilei de 30 septembrie 1879, cînd, în urma succesului înregistrat, autorul este ovaționat, ceea ce-i va lăsa o foarte puternică impresie. Alecsandri mărturisește că s-a simțit „atras de figura originală a acestui Domn, precum și de trecerea sa fulgeroasă prin

A. Asachi — *Moartea lui Despot-vodă* (litografie)

istoria Moldovii. El mi-a reprezentat tipul acelor vîntură-lume din secolul al XVI-lea, jumătate eroi, jumătate spadasini, care trăiau într-o epocă de mari avînturi și de principii nepotrivite cu filozofia civilizației moderne. Pentru dînșii îndeplinirea poftelor era tot și toate mijloacele erau bune; iar legile, atîrnate de vîrful spadei lor, cîntăreau cu atît mai puțin cu cît brațul era mai puternic.

Despot arătîndu-mi-se astfel înzestrat în însușirile unui personagiu afară din rînd, am deschis cronicile noastre de am cercetat fazele vieții sale țesută cu întîmplări extraordinare".

Caracterul romantic al dramei.

Alecsandri își caracterizează el însuși eroul drept un personaj excepțional *(afară din rînd)*, pus în împrejurări excepționale *(întîmplări extraordinare)*. Dealtfel, *evoluția conflictului dramatic, personajele, întîmplările* și *situațiile*, care concură la închegarea dramei lui Alecsandri, ne vor convinge de caracterul romantic al acestei opere.

Particularitățile și dramatismul conflictului. Conflictul se instituie și se definește din primele scene. Într-o scurtă *expoziție*, plăieșii Limbă Dulce și Jumătate stau de vorbă, pregătind astfel intrarea în scenă a lui Despot, eroul principal. Aflăm că acesta a venit în Moldova cu gîndul de a înlătura de la tron pe Alexandru Lăpușneanu:

„DESPOT: Cu vodă Lăpușneanul ei astăzi nu se-mpacă?
LASKI: Nul N-ar putea nici dracul pe tron ca să le placă.
. . . . . .
DESPOT: ...Mă cheamă viitorul la el...
LASKI: Aleargă dar
La glasul lui, și fie-ți mersul nu în zadar!
Coló, jos, în Suceava, găsi-vei răzvrătirea
Clocind și pregătindu-ți mărirea sau peirea.
Fii om, mergi!
DESPOT: Dar'!, voi merge... Născut pe-al mărei mal,
Deprins sînt din pruncie să lupt cu-al mărei val...
. . . . . .
Al... iată-mă-n Moldova!... măriri, averi, putere,
Aici sînt partea celui ce știe-a zice: «Vreu!»
Eu vreu!... De-acum ajute-mi în plin norocul meu."

Intuim în aceste replici *intriga*, generatoarea conflictului. Pe lîngă conflictul tradițional, dintre domn și boieri, vom întîlni în piesă elemente ale unui conflict izvorît din chiar complexitatea caracterului eroului principal.

Trăsătura romantică fundamentală a dramei trebuie căutată în evoluția conflictului. Curba acestei evoluții cunoaște două părți distincte, care structurează, în același timp, și compozițional drama.

Partea întîi cuprinde primele trei acte și se caracterizează printr-o linie ascendentă în favoarea eroului central, care, depășind succesiv obstacolele, face dovada unor însușiri excepționale: voință, hotărîre, elocință, inteligență, spontaneitate în hotărîri etc.

Această primă parte a evoluției conflictului traversează momentele cunoscute ale dezvoltării acțiunii pînă la punctul culminant, care coincide cu înfrîngerea lui Lăpușneanu și încoronarea lui

Despot. Se înțelege, așadar, că *partea a doua* va înregistra, de-a lungul actelor al IV-lea și al V-lea, o curbă descendentă, fiecare act și scenă apropiind acțiunea de momentul deznodămîntului.

Ambele părți sînt marcate de un puternic dramatism. Cu o putere remarcabilă de a impresiona, convingător și meșter la vorbă, Despot îi cucerește repede pe boierii aflați la vînătoare, cărora le dovedește, cu acte, că descinde din Iacob Eraclitul, fostul suveran al insulelor Samos și Paros, cucerite de turci.

Pe tinerii boieri îi înflăcărează cu ideea eliberării de sub dominația otomană. Moțoc intuiește în străinul abia sosit în Moldova pe uzurpatorul Lăpușneanului.

Domnitorul încearcă de două ori să-l omoare, dar Despot dovedește o dată prezență de spirit, luînd un antidot împotriva otrăvii lui Lăpușneanu, a doua oară îndrăzneală și măiestrie cavalerească, stăpînind iapa arăbească dăruită de Domn cu gînduri ucigașe.

Despot pare aproape de atingerea scopului. Se hotărăște chiar complotul, cu Moțoc în frunte. Acesta are motive în plus să-l sprijine pe Despot, care ceruse mîna fiicei sale, Ana. Dar Lăpușneanu o ia înainte, îl arestează pe pretendent și-l condamnă la moarte. Aventurierul are motive să fie descumpănit, dar e vizitat în închisoare de Ciubăr, un nebun cu fumuri de domnie. Inteligent și spontan, Despot îl convinge pe acesta să schimbe hainele. Condamnatul evită moartea, dar se îndepărtează substanțial de tron. Refugiat în Ardeal, găsește adăpost în castelul lui Laski și mînglieri în brațele soției acestuia, Carmina, de care-l lega o pătimașă dragoste. Urmărit de trimișii lui Lăpușneanu, îi păcălește jucînd farsa morții. Cu ajutorul lui Laski și al altor aventurieri (Rozel, Zay Ungurul, Anton Secuiul), Despot vine în Moldova și ia, în sfîrșit, tronul. Eroul dramei se află în culmea puterii.

În *partea a doua* a acțiunii se înregistrează o răsturnare a forțelor conflictului. Datorită calităților sale, Despot adunase în jurul său, punîndu-le împotriva Lăpușneanului, importante forțe politice și militare: în primul rînd boierii pămînteni, în frunte cu Moțoc, dar cu excepția lui Tomșa; a cucerit chiar o parte a mulțimii, dăruind-o cu bani și uimind-o prin faptele sale pline de curaj (vezi scena încălecării iepei neînvățate); n-a precupețit influența femeilor, prin Carmina dobîndind sprijinul prefectului regal Zay, iar prin Ana, ajutorul neprecupețit al lui Moțoc. În fiecare dintre aceste aliațe s-a arătat subtil diplomat și fin cunoscător de oameni.

Cu eroul romantic Despot se petrece o răsturnare valorică: aproape toate calitățile dovedite pînă acum se preschimbă în contrariul lor și proaspătul domnitor își pierde pe rînd aliații. Explicația e una singură, atît în planul faptelor, cît și în plan estetic: eroul romantic e orbit de puterea abia dobîndită. Despot, omul care intuise cu atîta precizie situații complicate, anticipîndu-le desfășurarea, cavalerul care depășise atîtea piedici, are naivitatea să creadă că titlul dobîndit e suficient pentru a stăpîni. Faptul e spus răspicat de Moțoc:

„Netotul... în mărire se-ndeasă făr' de cale?
Mărirea să-l înece în valurile sale."

(Actul IV, scena VII)

de Ciubăr:

„Tu crezi, beat de putere, că Dumnezeu de sus
Se-nchină ție, verme, și e al tău supus..."

(Actul IV, scena IV)

și e mărturisit de eroul însuși:

MOȚOC: ...Ai mai crescut haraciul cu-o mînă de risipă,
Făr' a vedea că țara sărmană-o dai de rîpă?
Ce lege-ți învoiește ca să despui de ea?
Ce sfetnic îndrăznit-au?...

DESPOT: Ce lege? Vrerea mea!
Ce sfetnic? Astă spadă, simbol al demnității,
Unealtă-a vitejiei și cumpăna dreptății!
Eu port toată puterea, pe cap, pe braț, pe pept.
Puterea covîrșește universalul drept!

(Actul IV, scena X)

Despot face greșeală după greșeală și semnele decăderii nu întîrzie să apară. Întîi e descoperit Ciubăr-vodă, care, călugărit, participă la un ceremonial popular de care Domnul face haz, ultragiind demnitatea poporului. Ciubăr îi prezice dealtfel un sfîrșit nu prea îndepărtat. Apoi Despot nu-și ține cuvîntul dat Anei, pretextînd că trebuie să contracteze o căsătorie cu un vlăstar regesc, și pierde astfel un aliat prețios, pe vornicul Moțoc. Și greșelile continuă. Dezarmează pe oștenii pămînteni, păstrînd doar soldați plătiți. Ridică haraciul către Sultan cu 10 000 de galbeni și acceptă o vasalitate deplină față de acesta, ceea ce-i determină pe boieri să-l părăsească.

Expresie a rupturii totale a lui Despot de țara și poporul în fruntea cărora se află, expresie a consecințelor nesocotirii legilor nescrise ale pămîntului, ale obiceiurilor și credințelor populare devine blestemul lui Ciubăr din scena XI, actul IV:

CIUBĂR: Păgîne, rîzi de lege c-un rîs neomenos?
Prefacă-ți-se rîsul în bocet dureros,
Și toată veselia din sînul tău să peară!
Străin s-ajungi de lege, străin s-ajungi de țară,
Să fugă toți de tine, toți, chiar ș-ai tăi copii,
Și alungat pe lume de spectrul tău să fii!

Ca urmare a imprevizibilei lipse de tact la un om ce dovedise atîtea însușiri ieșite din comun, are loc o regrupare a forțelor conflictului. Boierii trec în tabăra lui Tomșa, devenit acum principala forță ce se opune eroului.

În această regrupare și reconsiderare a forțelor trebuie să se vadă atît dramatismul evoluției ulterioare a conflictului, cît și marea măiestrie dramatică a autorului. *Cea mai reprezentativă dramă istorică romantică din literatura noastră își trage dinamismul acțiunii din propria-i substanță. Nici o forță exterioară nu intervine. Cu aceleași energii, deja acumulate în prima parte, dar reorganizate, Alecsandri conduce mai departe, cu dibăcie, conflictul, a cărui unitate nu e cu nimic știrbită. În plus, intensitatea dramatică e în continuă creștere.*

Într-adevăr, pierzînd o primă luptă cu Tomșa, în sufletul lui Despot mîndria și voința de putere sînt înlocuite de meditația sumbră:

DESPOT: Învins!... de cer și oameni lasat în părăsire!...
Și Lăpușneanul vine asupră-mi cu oștire,
Și toți vecinii, Sigmund, Mircea, asupră-mi vin,
Și țara-i în răscoală, și-s singur!... Crunt destin!
Ce groaznic întuneric urmat-a după soare!
Ce vifor aprig după o zi încîntătoare!
O, deșteptare aspră din cel mai splendid vis!...
Cînd mi-am deschis eu ochii, vai, cerul s-a închis!
Ș-acum nu văd în juru-mi decît deșertăciune,
Sub mantia regală văd numai goliciune!...
„Sînt trist ca clătinarea de arbori desfrunziți
Cînd suflă vîntul iernii pe codrii înnegriți
Și-mi par că-s o ruină pe care buhna țipă,
Și timpul odihnește bătrîna lui aripă..."
Destin, destin naprasnic, în pumnul tău deschis
Mi-ai arătat corona dincolo de-un abis.
Eu orb, dorind lumina, eu, mic, rîvnind mărimea
Făr' a vedea abisul, văzui numai nălțimea.
Ca vulturul voit-am zenitul să pătrund,
Dar m-au atras adîncul și-acum iată-mă-n fund...

(Actul V, scena IV)

Singura lui şansă ar fi să-l recîştige pe Moţoc:

DESPOT: O! dac-ar fi cu mine Moţoc, Moţoc duşmanul!
De-ar vinde el pe Tomşa, precum pe Lăpuşneanul...
Atunci... Dar cum să-nduplec pe crîncenul Moţoc,
Cînd am respins pe Ana şi-am stins al ei noroc?

(Actul V, scena III)

Prilejul se iveşte, căci Ana vine cu solie din partea populaţiei Sucevei de a dobîndi de la Despot predarea cetăţii sleite de puteri după trei luni de asediu. În cel mai pur spirit romantic, Ana se lasă din nou amăgită de fermecătorul Despot, pe care, deşi călugărită, n-a încetat să-l iubească o clipă. După o scurtă luptă cu sine, Ana acceptă să-şi înduplece tatăl în favoarea lui Despot:

ANA: Ah! tot voi face cu dor neobosit,
Chiar de ţi-ar fi norocul cu viaţa mea plătit.
În tabăra lui Tomşa mă duc, alerg îndată,
Cu lacrimile mele să-nduplec al meu tată.

(Actul V, scena V)

Dar Carmina, aflată de mai multă vreme în castel la Suceava, intervine şi tot ceea ce construise Despot, exploatînd sentimentele Anei, se prăbuşeşte într-o clipă.

Apariţia celor două femei în momentul cel mai dramatic al unui conflict ajuns la paroxism e puternic contrastantă. Una îşi salvează iubitul, dînd uitării ultragiul adus femeii părăsite, cealaltă, orbită de patimă, îl condamnă, căci aceasta era ultima lui şansă.

Imaginaţia romantică a autorului e mult mai imprevizibilă. Venit să comunice lui Despot hotărîrea cetăţenilor Sucevei de a capitula, Laski îşi surprinde soţia — ştiută departe, în palatul din Transilvania — alături de Despot. Comportarea Carminei în această scenă o înfăţişează în toată devoranta ei pasiune, amestec paradoxal de dragoste şi ură, perfect justificat însă de estetica romantică:

CARMINA: Dar'!... pentru-acest pacat,
Eu cu al meu complice o moarte-am meritat.
Ucide-ne-mpreună, ca pentru veşnicie
Să fim doi spectri gemeni, uniţi prin infamie.
Şi-n iadul ce ne-aşteaptă deschis, să-l însoţesc,
Căci, cît e de culpabil... ah! tot, tot îl iubesc!...

(Actul V, scena VIII)

Laski o ucide pe Carmina şi-l părăseşte pe Despot. Acesta, încercînd să-i mituiască pe cetăţenii Sucevei veniţi, în frunte cu Limbă Dulce şi Jumătate, să ceară deschiderea porţilor, e nevoit să suporte dispreţul demnităţii populare, al cărei ecou se face Limbă Dulce:

LIMBĂ DULCE: Români!... nu vă atingeţi de banii cu pacat,
Ce poartă a lui Despot chip mîndru-ncoronat!
E aur de icoane, e aur de potire,
Topit chiar de Satana cu a lui Despot ştire!
E foc ce arde mîna!... Despot, sîntem ţărani,
Nu vindem ţara noastră, nici cugetul pe bani!
Ca să-ţi culeagă darul ş-a ta pomană seacă,
Ar fi ca să se plece Românul... nu se pleacă!

(Respinge punga cu piciorul)

Opinca îţi azvîrle pomana înapoi.
Nici noi sîntem de tine, nici tu nu eşti de noi!

(Actul V, scena X)

Sfîrşitul e aproape. Tomşa intră în cetate. Despot îl uimeşte pe Tomşa eliberîndu-i copilul zălogit, pe Iliaş, dar boierii şi poporul cer moartea uzurpatorului de lege:

POPORUL: Blăstem lui Despot!
TOMŞA: Auzi? om ne-nţelept!
Această ţară bună te-a priimit la pept.
Tu, Despot, ai vîndut-o lui Ferdinand Germanul,
Lui Sigismund Polonul, lui Soliman Sultanul,
La toţi duşmanii care ţi-au fost de ajutor
Să te priveşti în faţă c-un vis amăgitor.
MOŢOC: Ai rîs de toate: Ţară, oştime...
CIUBĂR: Lege...
TOMŞA: Ei bine,
Fiţi voi judecătorii! Spuneţi: ce se cuvine
Lui Despot Ereticul, de ţară vînzător?
MOŢOC: Pedeapsa ce aşteaptă pe-oricare trădător:
Moartea!
CIUBĂR: Dar', moartea!
POPORUL: Moartea!

(Actul V, scena XIII)

Despot îşi joacă ultima carte. Punînd la contribuţie suma atîtor calităţi dovedite de-a lungul acţiunii, încearcă să se salveze:

DESPOT: *(Privind în faţa tuturor cu mărire)*
Boieri, şi tu, oştime!
Mormîntul, ca şi tronul, e sacră înălţime,
Şi cînd vorbeşte omul pe peatră de mormînt,
E drept să se asculte solemnul său cuvînt...
Rîvnit-am tronul ţării, dar rîvna mea regală
A fost însufleţită de-o ţintă colosală.
Visînd neatîrnarea, voit-am prin Români
Să dau lovîri de moarte Osmanilor păgîni.
Am vrut cu-al nostru paloş, frîngînd soarta-ncruntată,
Să scol creştinătatea pe-al ei mormînt culcată...
De-mi ajuta norocul s-ating visu-mi din sbor,
Aş fi numit de lume erou, liberator;
Dar nu m-a dus destinul şi timpul la izbîndă,
Şi iată-mă, eu, Despot, căzut azi la osîndă!
Aşa lumea-i deprinsă pe om a-l transporta:
Învingător, pe-Olimp; învins pe Gòlgota!...
(Mică pauză. Toţi îl ascultă cu bunăvoinţă.)
Vreţi moartea mea?... Sînt gata!... Ucideţi! căci n-am teamă
De-a mele fapte-n viaţă să dau în ceruri seamă...
Dar tronul mai sus este de braţul omenesc,
Şi singurul său jude e judele ceresc!
Dar mirul e o rouă cerească, sănctitoare,
Pe fruntea ce-a atins-o în veci neperitoare!

Nici soarele nu poate să o prefacă-n nor,
Nici omul să o șteargă cu brațu-i muritor!
Vreți moartea mea?... Ucideți!... Dar eu, tristă victimă,
Istoria Moldovii vreu s-o scutesc de-o crimă,
Să nu poarte stigmatul în ziua renvierii,
Că a plătit cu moarte pe Despot, Domn al țării.
(Scoțîndu-și corona de pe cap și aruncînd-o)
Mi-arunc din cap corona! Din mînă sceptru-mi scot...
Nu mai sînt Domn!... acuma ucideți pe Despot!
(Toți rămîn încremeniți.)

ILIAȘ: *(Cu lacrimi)* Iertare, tată!
BOIERII: Tomșa, iertare!
POPORUL: Îndurare!
TOMȘA: O cereți?... Fie!... Despot, de moarte ai iertare,
Dar tu la monastire pe viață-i fi închis.
(Ciubăr, dînd semne de o exaltare fanatică, se înaintează și strigă.)
CIUBĂR: Iertare?... Cui?... Lui Despot?... Iertare?... Cine-a zis?
În veci nu iartă ceriul pe-acel care-l desfide.

(Se repede furios și înjunghie pe Despot.)

Ai vrut să ucizi legea?... Mori! Legea te ucide!

DESPOT: *(Căzînd)* Ah!... mor!
TOȚI: *(Cu reprobare)* O!
TOMȘA: *(Lui Ciubăr)* Crunt fanatic! Turbat ucigător!
Peri! Nu e sfînta cruce unealtă de omor!

(Ciubăr se retrage aiurit, cu ochii țintiți la trupul lui Despot. Seimenii îl arestează. În fund răsună deodată un țipăt dureros.)

ANA: Despot! *(Vine, alergînd disperată, și îngenunchează lîngă Despot.)*
Mort!... Despot, moartea mă va uni cu tine.
O, Doamne... fie-ți milă... de dînsul... și de mine!

(Cade leșinată pe peptul lui Despot.)

MOȚOC: *(Uimit)* Copila mea!
TOMȘA: *(Oprindu-l)* Moțoace, așa vrea Dumnezeu,
Acel ce-și vinde țara își perde neamul său.

Moartea neașteptată a eroului, după ce dobîndise prin elocință iertarea acelorași judecători care-l condamnaseră cu cîteva clipe mai devreme, încheie o evoluție dramatică spectaculoasă, plină de neprevăzut, de lovituri de teatru, de pasiuni revărsate clocotitor din suflete pătimașe. Estetica romantică și-a spus din plin cuvîntul.

Personaje, întîmplări și situații romantice. Cel mai realizat dintre personajele romantice ale piesei este *Despot*.

Alcătuit din lumini și umbre, din avînturi care se dovedesc pînă la urmă utopice (vrea să facă să „tremure osmanul sub paloșul dreptății" într-o nouă cruciadă, să întemeieze o universitate în Moldova) și căderi sufletești care-l fac de nerecunoscut, din calități și însușiri ieșite din comun, dar care sînt tot atîtea defecte și slăbiciuni, Despot reține cîte puțin din tot ceea ce-l caracterizează pe orice om în lupta cu adversitățile vieții. El este astfel un personaj pe deplin verosimil. Observația aparent paradoxală a lui G. Călinescu cum că „Despot

cade prin chiar însușirile lui, prin idealurile lui utopice" se verifică perfect. „El vrea, continuă Călinescu, să facă Universitate în țara lui Moțoc și să pornească cruciadă împotriva Semilunei... Programul lui Despot e prea fin pentru Moldova timpului și seductorul, abil în lumea Carminei, se dovedește naiv".

Creînd un personaj atît de complex din perspectiva esteticii romantice, Alecsandri a știut să facă din el sursa principală a unui conflict de mare tensiune și de perfectă unitate. Cele două coordonate ale dramei — personajul și conflictul — se află astfel într-un raport complementar.

Celelalte personaje, deși evoluează mai totdeauna într-un plan secundar, nu sînt mai puțin spectaculoase.

Moțoc, tipul intrigantului medieval, a cărui vocație este să răstoarne și să înscăuneze domni, stereotip pînă la un anumit punct, se individualizează în măsura în care își pune „talentul" în slujba propriilor sale interese. Chiar dacă în atingerea acestor scopuri dovedește adesea naivitate, aceasta se justifică prin patima cu care-l urăște pe Lăpușneanu mai întîi, pe Despot mai apoi; el nu nesocotește nimic din ceea ce l-ar ajuta să se răzbune. Statornic în nestatornicia lui, Moțoc completează, în drama lui Alecsandri, o strălucită carieră pe care personajul a făcut-o în literatura noastră, dacă socotim și nuvela lui Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*, și drama lui B.P. Hasdeu, unde amintirea acelui „groaznic bărbat/ Care doar c-o-mbrîncitură patru domni a răsturnat" stăruie prin nepoata sa, Vidra.

În aceeași măsură în care Moțoc își dovedește falsul patriotism și ipocrizia față de nevoile țării, i se opune *Tomșa*, boierul iubitor de neam, atent la suferințele țării, inflexibil în mîndria lui de a se ști român, dator să apere interesele și demnitatea poporului căruia îi aparține. Indignarea lui din actul II, scena IX e în afară de orice îndoială:

TOMȘA: Ce? oare-n țară nu crește decît spin?
Ce? tot pămîntul nostru e în așa stîrpire,
Și neamul nostru ager e în așa-njosire,
Cît pe moșia noastră să nu găsim un pom,
Și pentru tronul țării să nu găsim un om?!
Unde-am ajuns, o! Doamne! Ce ți-am greșit noi ție
Ca un boier de-al țării, un moldovan, să vie
C-un zvînturat de mînă, să ni-l arunce-aici
Ca Domn, cum se aruncă pomana la calici?!
Rușine, fărdelege, batjocură, trădare!

La fel, replica pe care i-o dă, în aceeași scenă, lui Moțoc:

Cuvîntul tău, Moțoace, mai rău te osîndește.
El laudă străinul, și neamul tău hulește.

sau admonestarea adresată lui Despot însuși:

Pribeag, cu suflet mic!...
Românul viețuiește și moare, cînd se jură,
Cu arma albă-n mînă, nu cu trădarea-n gură.

Învață de la dînșii a fi Român, de poți.
Boieri, gîndiți la muma ce v-a născut pe toți!

Tot Tomșa rostește replica finală, care stigmatizează marele păcat al trădării:

Moțoace, așa vrea Dumnezeu,
Acel ce-și vinde țara își perde neamul său.

Rostind asemenea replici, Tomșa transmite înaltul mesaj al dragostei de țară, în flagrantă opoziție cu Moțoc, ceea ce-i dă valoare simbolică, modalitate prin excelență romantică.

De procedeul romantic al puternicei antiteze de caracter se resimt și cele două personaje feminine cu o importanță mai deosebită în dramă, *Carmina* și *Ana*. Angelicei Ana, consacrată pînă la sacrificiu iubirii sale credincioase față de Despot, i se opune meridionala, ambițioasa și răzbunătoarea Carmină, într-o împletire pătimașă de dragoste și ură.

Un personaj romantic, invenție în întregime a autorului, este *Ciubăr-vodă*. Amestec ciudat de bufon și nebun, de înțelept și smintit, *Ciubăr* e anume creat pentru a sluji autorului ca instrument la înnodarea sau deznodarea unor situații, la rostirea unor adevăruri sau la încheierea evoluției eroului central. Punîndu-l de cîteva ori pe Ciubăr față în față cu Despot, Alecsandri sugerează că între nebunia celui dintîi și visul nesăbuit de mărire al celui de-al doilea nu e mare diferență. Deosebirea dintre ei ar fi doar că, în timp ce Despot nu trece drept nebun, Ciubăr nu e judecat decît din acest unghi de vedere, chiar și cînd rostește mari adevăruri. Faptul se va confirma, dealtfel, în scena IV, actul IV, cînd însuși Ciubăr o spune.

De estetica romantică țin și cele două personaje-țărani, *Limbă Dulce* și *Jumătate*. Deși nu lipsiți de oarecare convenționalitate, prin înclinarea spre pitoresc cu care i-a dotat autorul, cei doi sînt personaje notabile prin înaltul mesaj patriotic pe care-l transmit, comentînd, ca martori apropiați, evenimentele și făcîndu-se ecoul aspirațiilor maselor, ca model de demnitate umană și patriotică.

În drama lui Alecsandri sînt multe situații și întîmplări romantice: evitarea otrăvirii prin antidot, stăpînirea sigură a iepei neînvățate cu care Despot sare zidul cetății, apoi scena din închisoare, farsa morții jucată în castelul lui Laski; recucerirea Anei și criza de gelozie a Carminei, uciderea acesteia de către Laski și, mai cu seamă, înscăunarea ei, moartă, scenă în care tragicul și comicul se îngemănează; apoi, succesiunea rapidă a unor asemenea întîmplări în final, încheiate cu moartea neașteptată a lui Despot, după ce fusese condamnat și apoi iertat. Toate acestea mențin la o cotă foarte ridicată dramatismul romantic al piesei.

Valoarea dramei *Despot-vodă* constă și în *limbajul ei artistic, devenit expresie a poeticii romantice*. Înainte de a fi bun constructor de conflicte dramatice, Alecsandri e poet. Nu numai ideea îl preocupă pe autor, ci, în egală măsură, expresia vie, plastică, sugestivă care o comunică.

Metafora și expresia metaforică, dezvoltate uneori în *alegorii* concentrate, sînt folosite cu predilecție:

...Fiu de pescar din Creta, purtat în zborul meu
Prin Spania, Lehia, Germania și Franța,
Cu-*a mea soție, spada*, cu *sora mea, speranța*,
Azi vin și pun piciorul pe-acest pămînt român
Și zic: Moldovo,-n mine cunoaște-al tău stăpîn!
Deci pune-ți mari podoabe, *frumoasa mea mireasă*,
Să faci cu mine-o nuntă de mîndră-mpărătească.
. . . . . .
Eu fi-voi *acel soare* aprins de Dumnezeu,
Și tu, Moldovo scumpă, tu fi-vei *cerul meu!*

(*Actul I*, tabloul I, scena III)

Alegoriile concentrate, alcătuite adesea din simboluri, caracterizează strălucit situații sau personaje, ca aceste replici ale lui Spancioc și Stroici, care au revelația adevăratei fețe a lui Despot:

SPANCIOC: Așa-i... el *avea miere* pe buza lui, și noi
Ne-am adunat în juru-i *ca muștele de roi.*
Proști!... am crezut că-i *matcă de stup*, și deodată
Trezitu-ne-am c-un trîntor și cu mierea mîncată.
STROICI: *E trîntorul în faguri?... afară el din stup!*
E lupu-n stîna țării?... pe lup, zăvozi, pe lup!

(*Actul IV*, scena VII)

Nu lipsesc nici *comparațiile*, pertinente, sugestive, plastice. În viziunea lui Moțoc, tirania lui Lăpușneanu „trece prin popor/ *Ca viforul de gheață ce cade pe-un ogor*" (Actul I, tabloul I, scena IV), iar Spancioc constată că „...astă țară, lipsită de noroc,/ Sătulă-i de-a fi astfel tot scoasă-n iarmaroc,/ De-a trece *ca o vită din mînă-n altă mînă*,/ Și zimbrul să ajungă un bou ce toți îl mînă" (Actul I, tabloul I, scena IV).

Ciubăr-vodă comunică și el o idee de filozofie populară, privitoare la nestatornicia sorții, tot printr-o comparație plastică:

Omul, ca iarba!... Viața, ca... iapa cea bălțată!
Cît trece dealul mare, nu se mai vede... iată!

(*Actul II*, tabloul II, scena II)

Uneori, bogăția limbii se revarsă în *serii sinonimice*, parcă interminabile, ca în aceste versuri:

Spancioc!... tu ești lunatic, ți-e frică *de strigoi,*
De iele, de vîntoase, de stafii, de moroi.

(Actul I, tabloul I, scena IV)

Alteori, *proverbul*, cu încărcătura lui metaforică, caracterizează plastic o situație sau un personaj:

Străbunii, duși de timpuri prin feluri de nevoi,
Aveau o zicătoare, venită păn' la noi:
Să te ferești, Române, de cui străin în casă.

(Actul II, tabloul I, scena X)

Pentru a sublinia poetic o idee, autorul cultivă uneori *expresia absurdă*. Tomșa:

Nu, nu! în lumea largă și care ne-nconjoară
Mai lesne tu găsi-vei un vultur mort ce zboară,
Un grec fără trufie, un deal fără suiș,
Copaci fără de vîrfuri, văi făr' de coborîș,
Decît, atunci cînd țara e la neîndemînă,
O lipsă de-ndrăzneală în inima română.

(Actul I, tabloul I, scena IV)

Concluzii. Adevărat întemeietor al dramaturgiei românești, Vasile Alecsandri a îmbogățit repertoriul național cu numeroase piese de teatru, de la comedie și monolog dramatic la drama istorică și de inspirație clasică.

Despot-vodă reprezintă însă ceea ce poetul de la Mircești a izbutit mai deosebit în creația sa dramatică inspirată de istoria națională și valorificată din perspectiva esteticii romantice, piesa fiind construită în jurul unui conflict bine articulat, a cărui unitate avea să-i asigure o perenitate nedezmințită de vreme.

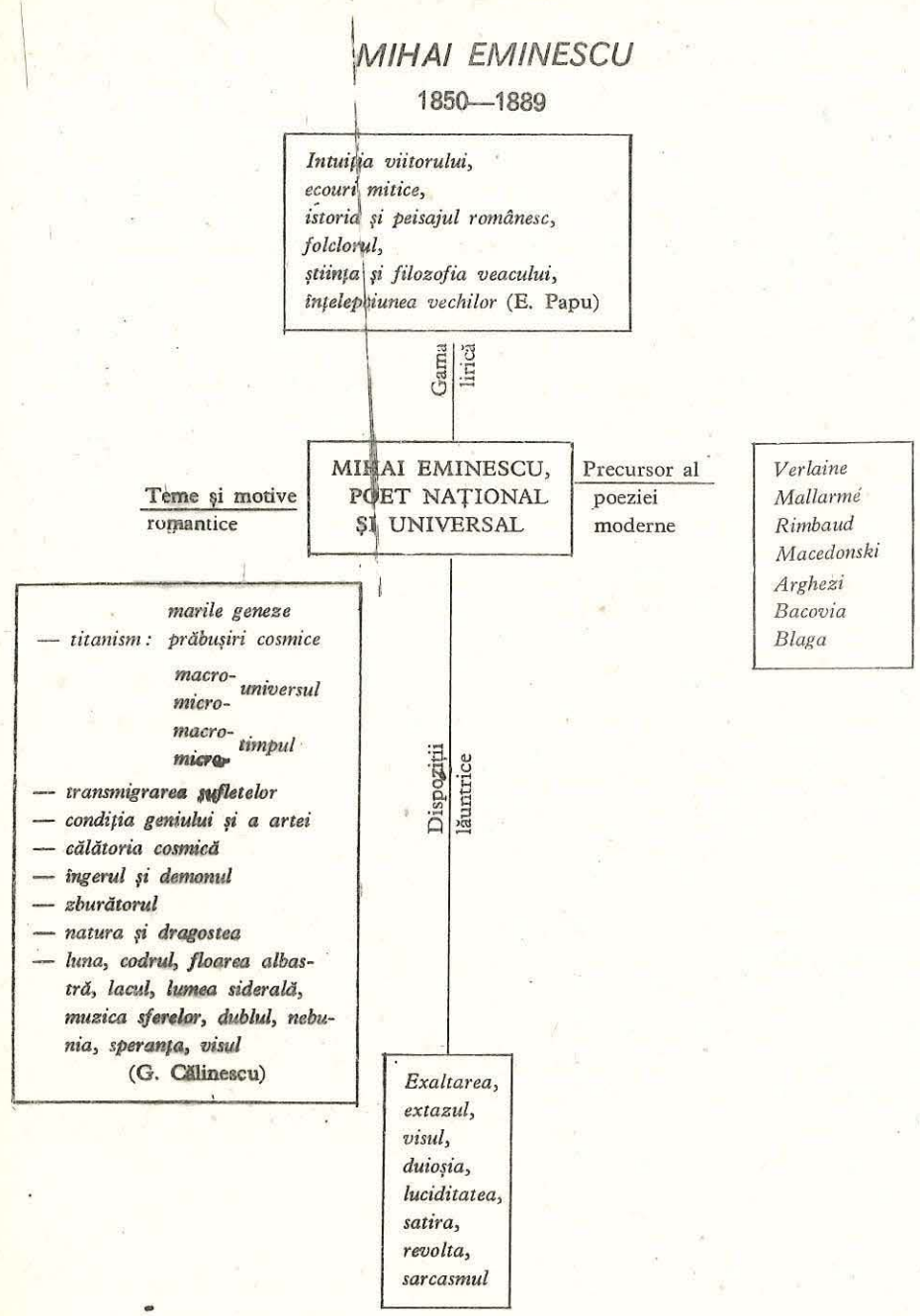
Dincolo de situațiile, întîmplările și „loviturile de teatru" — uneori exagerate peste marginile verosimilului — care nu mai satisfac astăzi întru totul exigențele gustului modern, evoluează personaje ce întruchipează aspirații, avînturi, împliniri, neșanse și eșuări general-umane *care situează piesa în panteonul modelelor clasice.*

TEME

1. **Precizați intriga dramei, luînd în considerare complexitatea eroului central și desfășurarea faptelor.**
2. **Demonstrați caracterul romantic al piesei** Despot-vodă, **oprindu-vă asupra evoluției dramatice a conflictului, asupra personajelor și situațiilor romantice.**
3. **Caracterizați, în scris, eroul central al dramei, punîndu-l în relație cu aportul său la dezvoltarea conflictului.**

BIBLIOGRAFIE

Călinescu, G., *Vasile Alecsandri*, București, Editura tineretului, 1965, p. 102—106.



MIHAI EMINESCU — CEL MAI DE SEAMĂ REPREZENTANT AL ROMANTISMULUI ROMÂNESC

„Fără Eminescu am fi mai altfel și mai săraci" *(T. Vianu)*.

M. Eminescu nu este „un romantic întîrziat", ci se include în marele curent romantic universal manifestat la diferite popoare; astfel, cînd Victor Hugo

Mihai Eminescu

scrie, în 1883, *Legenda secolelor* (seria a III-a), M. Eminescu publică *Luceafărul*, culmea creației sale poetice.

Prin prezentarea condiției geniului (motiv cunoscut în opera lui Byron, Vigny, Lermontov) și prin titanism (afirmat la romanticii Jean Paul, în Germania, Keats, în Anglia, V. Hugo, în Franța), Eminescu se situează printre cei mai mari romantici universali, „ultimul, cronologic".

Format la școala romantică germană, simțim în opera lui și noua orientare modernă: deschideri spre muzicalitatea versurilor lui Verlaine, spre trăirile lui Baudelaire, spre adîncimile lui Mallarmé. Pentru că Eminescu nu le-a cunoscut opera, cu toate că a fost contemporan cu ei, îl putem considera „precursor", avînd în vedere manifestarea, în opera sa, a unor elemente cultivate de poeții menționați și de cei care îi vor urma în convingerile lor estetice.

Profilul spiritual și intelectual al poetului — epoca în care s-a format. Cultura poetului este vastă; a fost influențat de Kant, de Schopenhauer (dar vine în contact și cu filozofia greacă: Heraclit, Aristotel, Platon; cu textele literaturii indice: *Rig-Veda*, *Mahabharata*, precum și cu gînditorii moderni: Descartes, Spinoza, Leibniz, Hegel, Berkeley).

M. Eminescu scrie poeme de meditație, fără să ajungă la un sistem filozofic, ca, mai tîrziu, Lucian Blaga. Poetul preia și dezbate idei în lumina teoriilor lui Kant și Schopenhauer: spațiul și timpul[1] (ca forme ale cunoașterii), viața ca vis[2], problema cunoașterii[3], a morții[4], geniul[5], arta etc. Cuprinse în temele caracteristice romantismului european, asemenea idei formează țesătura unor poeme ca *Scrisoarea I*, *Împărat și proletar*, *Luceafărul*, *Glossă*, *Rugăciunea unui dac*, *Cu mine zilele-ți adaogi*, *Mureșanu*.

---

[1] Timpul nu există în afara noastră, nu se segmentează, ci se concentrează într-o permanentă actualitate.

[2] Lumea din jur este o înlănțuire de vise, de aparențe, singura realitate este voința.

[3] Cunoașterea stabilește lipsa de sens a existenței; răul domină în lume, realitatea are un caracter static (eleații Xenofan, Parmenide, Zenon au stat la baza pesimismului lui Schopenhauer).

[4] Moartea este o formă de cunoaștere, voința este nemuritoare, ea se întrupează succesiv în serii infinite de ființe ce nu au memoria existenței lor anterioare.

[5] Geniul este nefericit, idealurile lui sînt altele decît ale contemporanilor. Descătușat de voință, geniul se dovedește inapt să servească scopurile sale personale și, prin aceasta, el se condamnă unei vieți marcate de mizerii.

Poetul cunoaște literatura română, de la originile ei, și are bogate informații de literatură universală (literatura romantică germană, poezia italiană și spaniolă, marii romantici francezi și englezi, Shakespeare, Marlowe).

În epocă, peisajul poetic este complex; se scria poezie de meditație filozofică însetată de ideal, sentimentală sau obiectivă, o poezie ce se caracterizează prin cultul formelor clasice sau romantice; dar apar și mișcarea parnasiană (1866) (care, prin exotism, continuă romantismul, iar, prin voința de perfecțiune formală, duce la ultima expresie un principiu al clasicismului) și cea simbolistă (pentru care poezia înseamnă muzică și sugestie).

„Prin cultul formei și al antichității, el (Eminescu, n.n.) aparține neoclasicismului european; prin pesimism și voluptatea erotică și intelectuală, se apropie de literatura decadentă a Europei, iar prin unele motive de inspirație, prin amploarea sentimentelor și viziunilor sale se leagă de epoca anterioară a romantismului" *(D. Popovici)*.

Teme și motive romantice. Temele și motivele romantice cuprinse în lirica eminesciană au fost comentate și analizate de G. Călinescu, în studiul său *Opera lui Mihai Eminescu*, dar și de alți cercetători: titanismul legat de marile geneze și prăbușiri cosmice, macro- și microuniversul, macro- și microtimpul, transmigrarea sufletelor, condiția geniului și a artei, călătoria cosmică, îngerul și demonul, zburătorul, natura și dragostea; motivul codrului, al florii albastre, lacul, luna, lumea siderală, muzica sferelor, cristalul, mortul frumos, dublul, nebunia, speranța, visul.

ÎMPĂRAT ȘI PROLETAR

1

Pe bănci de lemn, în scunda tavernă mohorîtă,
Unde pătrunde ziua printre ferești murdare,
Pe lîngă mese lunge, stătea posomorîtă,
Cu fețe-ntunecoase, o ceată pribegită,
Copii săraci și sceptici ai plebei proletare.

2

Ah! — zise unul — spuneți că-i omul o lumină
Pe lumea asta plină de-amaruri și de chin?
Nici o scînteie-ntr-însul nu-i candidă și plină,
Murdară este raza-i ca globul cel de tină,
Asupra cărui dînsul domnește pe deplin.

3

Spuneți-mi ce-i dreptatea? — Cei tari se îngrădiră
Cu-averea și mărirea în cercul lor de legi;
Prin bunuri ce furară, în veci vezi cum conspiră

Contra celor ce dînșii la lucru-i osîndiră
Și le subjugă munca vieții lor întregi.

4

Unii plini de plăcere petrec a lor viață,
Trec zilele voioase și orele surîd.
În cupe vin de ambră — iarna grădini, verdeață,
Vara petreceri, Alpii cu frunțile de gheață —
Ei fac din noapte ziuă ș-a zilei ochi închid.

5

Virtutea pentru dînșii ea nu există. Însă
V-o predică, căci trebui să fie brațe tari,
A statelor greoaie cară trebuie-mpinse
Și trebuiesc luptate războaiele aprinse,
Căci *voi* murind în sînge, *ei* pot să fie mari.

6

Și flotele puternice ș-armatele făloase,
Coroanele ce regii le pun pe fruntea lor,
Ș-acele milioane, ce în grămezi luxoase
Sunt strînse la bogatul, pe cel sărac apasă,
Și-s supte din sudoarea prostitului popor.

7

Religia — o frază de dînșii inventată
Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug,
Căci de-ar lipsi din inimi speranța de răsplată,
După ce-amar muncirăți mizeri viața toată,
Ați mai purta osînda ca vita de la plug?

8

Cu umbre, care nu sunt, v-a-ntunecat vederea
Și v-a făcut să credeți că veți fi răsplătiți...
Nu! moartea cu viața a stins toată plăcerea —
Cel ce în astă lume a dus numai durerea
Nimic n-are dincolo, căci *morți* sunt cei muriți.

9

Minciuni și fraze-i totul ce statele susține,
Nu-i ordinea firească ce ei a fi susțin;
Averea să le aperi, mărirea ș-a lor bine,
Ei brațul tău înarmă ca să lovești în tine,
Și pe voi contra voastră la luptă ei vă mîn.

10

De ce să fiți voi sclavii milioanelor nefaste,
Voi, ce din munca voastră abia puteți trăi?
De ce boala și moartea să fie partea voastră,
Cînd ei în bogăția cea splendidă și vastă
Petrec ca și în ceruri, n-au timp nici de-a muri?

11

De ce uitați că-n voi e și număr și putere?
Cînd vreți, puteți prea lesne pămîntul să-mpărțiți.
Nu le mai faceți ziduri unde să-nchid-avere,
Pe voi unde să-nchidă, cînd împinși de durere
Veți crede c-aveți dreptul și voi ca să trăiți.

12

Ei îngrădiți de lege, plăcerilor se lasă,
Și sucul cel mai dulce pămîntului i-l sug;
Ei cheamă-n voluptatea orgiei zgomotoase
De instrumente oarbe a voastre fiici frumoase:
Frumusețile-ne tineri bătrînii lor distrug.

13

Și de-ntrebați atuncea, vouă ce vă rămîne?
Munca, din care dînșii se-mbată în plăceri,
Robia viața toată, lacrimi pe-o neagră pîne,
Copilelor pătate mizeria-n rușine...
Ei tot și voi nimica; ei cerul, voi dureri!

14

De lege n-au nevoie — virtutea e ușoară
Cînd ai ce-ți trebuiește... Iar legi sunt pentru *voi*,
Vouă vă pune lege, pedepse vă măsoară
Cînd mîna v-o întindeți la bunuri zîmbitoare,
Căci nu-i iertat nici brațul teribilei nevoi.

15

Zdrobiți orînduiala cea crudă și nedreaptă,
Ce lumea o împarte în mizeri și bogați!
Atunci cînd după moarte răsplată nu v-așteaptă,
Faceți ca-n astă lume să aibă parte dreaptă,
Egală fiecare, și să trăim ca frați!

16

Sfărmați statuia goală a Venerei antice,
Ardeți acele pînze cu corpuri de ninsori;
Ele stîrnesc în suflet ideea neferice
A perfecției umane și ele fac să pice
În ghearele uzurei copile din popor!

17

Sfărmați tot ce atîță inima lor bolnavă,
Sfărmați palate, temple, ce crimele ascund,
Zvîrliți statui de tirani în foc, să curgă lavă,
Să spele de pe pietre pînă și urma sclavă
Celor ce le urmează pîn' la al lumii fund!

18

Sfărmați tot ce arată mîndrie și avere,
O! dezbrăcați viața de haina-i de granit,
De purpură, de aur, de lacrimi, de urît —
Să fie un vis numai, să fie o părere,
Ce făr' de patimi trece în timpul nesfîrșit.

19

Ziditi din dărmături gigantici piramide
Ca un *memento mori* pe al istoriei plan;
Aceasta este arta ce sufletu-ți deschide
Naintea veciniciei, nu corpul gol ce rîde
Cu mutra de vîndută, cu ochi vil și viclean.

20

O! aduceți potopul, destul voi așteptărăți
Ca să vedeți ce bine prin bine o să ias';
Nimic... Locul hienei îl luă cel vorbareț,
Locul cruzimii vechie, cel lins și pizmătareț,
Formele se schimbară, dar răul a rămas.

21

Atunci vă veți întoarce la vremile-aurite,
Ce mitele albastre ni le șoptesc ades,
Plăcerile egale egal vor fi-mpărțite,
Chiar moartea cînd va stinge lampa vieții finite
Vi s-a părea un înger cu părul blond și des.

22

Atunci veți muri lesne fără de-amar și grijă,
Feciorii-or trăi-n lume cum voi ați viețuit,
Chiar clopotul n-a plînge cu limba lui de spijă
Pentru acel de care norocul avu grijă;
Nimeni de-a plînge n-are, el traiul și-a trăit.

23

Și boale ce mizeria ș-averea nefirească
Le nasc în oameni, toate cu-ncetul s-or topi;
Va crește tot ce-n lume este menit să crească,
Va bea pîn-în fund cupa, pîn'va vrea s-o zdrobească,
Căci va muri cînd nu va avea la ce trăi.

. . . . . .

24

Pe malurile Seinei, în faeton de gală,
Cezarul trece palid, în gînduri adîncit;
Al undelor greu vuiet, vuirea în granit
A sute d-echipajuri, gîndirea-i n-o înșală;
Poporul, loc îi face tăcut și umilit.

25

Zîmbirea lui deșteaptă, adîncă și tăcută,
Privirea-i ce citește în suflete-omenești,

Și mîna-i care poartă destinele lumești,
Cea grupă zdrențuită în cale-i o salută.
Mărirea-i e în taină legată de acești.

26

Convins ca voi el este-n nălțimea-i solitară
Lipsită de iubire, cum că principiul rău,
Nedreptul și minciuna al lumii duce frîu;
Istoria umană în veci se desfășoară,
Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău.

27

Și el — el vîrful mîndru al celor ce apasă —
Salută-n a lui cale pe-apărătorul mut.
De ați lipsi din lume, voi cauza-ntunecoasă
De răsturnări mărețe, mărirea-i radioasă,
Cezarul, chiar Cezarul de mult ar fi căzut.

28

Cu ale voastre umbre nimica crezătoare,
Cu zîmbetu-vă rece, de milă părăsit,
Cu mintea de dreptate și bine rîzătoare,
Cu umbra voastră numai, puteri îngrozitoare,
La jugu-i el silește pe cei ce l-au urît.

. . . . . .

29

Parisul arde-n valuri, furtuna-n el se scaldă,
Turnuri ca facle negre trăsnesc arzînd în vînt —
Prin limbile de flacări, ce-n valuri se frămînt,
Răcnete, vuiet de-arme pătrund marea cea caldă,
Evul e un cadavru. Paris — al lui mormînt.

30

Pe stradele-ncrușite de flacări orbitoare,
Suiți pe baricade de bulgări de granit,
Se mișc batalioane a plebei proletare,
Cu cușme frigiene și arme lucitoare,
Și clopote de-alarmă răsună răgușit.

31

Ca marmura de albe, ca ea nepăsătoare,
Prin aerul cel roșu, femei trec cu-arme-n braț,
Cu păr bogat și negru ce pe-umeri se coboară
Și sînii lor acopăr — e ură și turbare
În ochii lor cei negri, adînci și desperați.

32

O! luptă-te-nvălită în pletele-ți bogate,
Eroic este astăzi copilul cel pierdut!
Căci flamura cea roșă cu umbra-i de dreptate
Sfințește-a ta viață de tină și păcate;
Nu! nu ești tu de vină, ci cei ce te-au vîndut!

. . . . . .

33

Scînteie marea lină şi placele ei sure
Se mişc una pe alta ca pături de cristal
Prin lume prăvălite; din tainica pădure
Apare luna mare cîmpiilor azure,
Împlîndu-le cu ochiul ei mîndru, triumfal.

34

Pe undele încete îşi mişcă legănate
Corăbii învechite scheletele de lemn;
Trecînd încet ca umbre — ţin pînzele umflate
În faţa lunei care prin ele-atunci străbate,
Şi-n roată de foc galben stă faţa-i ca un semn.

35

Pe maluri zdrumicate de aiurirea mării
Cezaru-ncă veghează la trunchiul cel plecat
Al salciei pletoase — şi-ntinse-a apei arii
În cercuri fulgerînde se pleacă lin suflării
A zefirului nopţii şi sună cadenţat.

36

Îi pare că prin aer în noaptea înstelată,
Călcînd pe vîrf de codri, pe-a apelor măriri,
Trecea cu barba albă — pe fruntea-ntunecată
Cununa cea de paie îi atîrna uscată —
Moşneagul rege Lear.

37

Uimit privea cezarul la umbra cea din nouri,
Prin creţi ai cărei stele lin tremurînd transpar,
I se deschide-n minte tot sensul din tablouri
A vieţii sclipitoare... A popoarelor ecouri
Par glasuri ce îmbracă o lume de amar:

38

„În orice om o lume îşi face încercarea,
Bătrînul Demiurgos se opinteşte-n van;
În orice minte lumea îşi pune întrebarea
Din nou: de unde vine şi unde merge floarea
Dorinţelor obscure sădite în noian?

39

Al lumii-ntregul sîmbur, dorinţa-i şi mărirea,
În inima oricărui i-ascuns şi trăitor,
Zvîrlire hazardată, cum pomu-n înflorire
În orice floare-ncearcă întreagă a sa fire,
Ci-n calea de-a da roade cele mai multe mor.

40

Astfel umana roadă în calea ei îngheaţă,
Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat,
Acoperind cu noime sărmana lui viaţă
Şi arătînd la soare-a mizeriei lui faţă —
Faţa — căci înţelesul i-acelaşi la toţi dat.

41

În veci aceleaşi doruri mascate cu-altă haină,
Şi-n toată omenirea în veci acelaşi om —
În multe forme-apare a vieţii crudă taină,
Pe toţi ea îi înşală, la nime se distaină,
Dorinţi nemărginite plantînd într-un atom.

42

Cînd ştii că visu-acesta cu moarte se sfîrşeşte,
Că-n urmă-ţi rămîn toate astfel cum sunt, de dregi
Oricît ai drege-n lume — atunci te oboseşte
Eterna alergare... şi-un gînd te-ademeneşte:
Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi."

(M. Eminescu, *Opere alese I*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964)

Geneza poemului. Varianta definitivă a poemului *Împărat şi proletar*, publicat în *Convorbiri literare* la 1 decembrie 1874, a fost precedată de altele două: *Proletarul* sau *Ideile proletarului* şi *Umbre pe pînza vremii*.

Prima conţinea numai discursul proletarului. A doua trebuia să încheie marele poem de meditaţie romantică asupra devenirii istorice a omenirii, *Memento mori (Panorama deşertăciunilor)*, rămas în manuscris şi publicat postum. Această a doua versiune adăuga părţile a doua şi a treia ale formei definitive, adică plimbarea Cezarului pe malul Senei şi lupta proletariatului parizian pentru apărarea Comunei. Varianta definitivă se rotunjeşte cu partea a patra, meditaţia Cezarului detronat.

Aceste trei variante au fost elaborate în perioada studiilor făcute la Viena şi Berlin, într-o epocă de mari frămîntări europene, cînd imperiul lui Napoleon al III-lea se prăbuşeşte şi cînd proletariatul dobîndeşte — întîia oară în istorie, însă doar pentru un scurt răstimp — puterea politică. Această frămîntată epocă social-istorică este, pentru tînărul Eminescu, o perioadă de avide acumulări de cunoştinţe în toate domeniile, de febrile căutări în sanctuarul adevărurilor filozofice.

Poetul, adîncit în lecturi, străbate gîndirea filozofică de la vechii indieni la filozofia clasică germană — prin Kant şi Schopenhauer —, la socialismul utopic şi la Karl Marx. Reflex al tuturor acestor acumulări devine poemul *Împărat şi proletar*, expresie a gîndirii, deopotrivă poetică şi filozofică, a lui Eminescu.

„Împărat şi proletar" — un poem de idei. Impresia puternică lăsată de lectura poemului se datorează marii lui bogăţii tematice şi ideologice. Într-o structură poetică de o logică impecabilă, poetul abordează, pe rînd, tema relaţiei

Eugène Delacroix — *Libertatea călăuzind poporul*

antagonice dintre exploatatori și exploatați, tema revoltei împotriva nedreptății și inegalității, tema predestinării, tema nestatorniciei sorții, pentru a încheia într-o viziune sceptică asupra devenirii istorice a omenirii și a atitudinii față de aceasta.

Antiteza din titlu se justifică în compoziția poemului, poetul punînd în prima parte rechizitoriul denunțător al *proletarului* la adresa claselor exploatatoare și îndemnurile lui revoluționare, iar în ultima, meditația sceptică, pesimistă a *Cezarului*, într-o opoziție definitivă, ireconciliabilă nu numai în plan social, ci și în planul ideilor.

Poemul are patru părți. *Prima parte* (strofele 1—23) e un discurs prin care, sub înrîurirea lecturilor marxiste, poetul face o analiză a pozițiilor diametral opuse ocupate în societate de proletariat și de stăpînitorii mijloacelor de producție. Sînt denunțate pe rînd diferite aspecte și instituții ale societății burgheze, puternicul lor caracter de clasă: **dreptatea** și **legislația:**

„Spuneți-mi ce-i dreptatea? — Cei tari se îngrădiră
Cu-averea și mărirea în cercul lor de legi;"

sau:

„Ei îngrădiți de lege, plăcerilor se lasă,
Și sucul cel mai dulce pămîntului i-l sug,"

sau:

„De lege n-au nevoie — virtutea e ușoară
Cînd ai ce-ți trebuiește... Iar legi sunt pentru voi".

morala:

„Virtutea pentru dînșii ea nu există. Însă
V-o predică, căci trebui să fie brațe tari."

religia:

„Religia — o frază de dînșii inventată
Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug,
Căci de-ar lipsi din inimi speranța de răsplată,
După ce-amar muncirăți mizeri viața toată,
Ați mai purta osînda ca vita de la plug?"

propaganda demagogică:

„Minciuni și fraze-i totul ce statele susține,
Nu-i ordinea firească ce ei a fi susțin;
Averea să le aperi, mărirea ș-a lor bine..."

Tudor Vianu observa, considerînd această parte a poemei și din unghiul

de vedere al **romantismului eminescian:** „Este aici un mod de a raționa caracteristic pentru toată ideologia revoluționară, care se complace în a demasca, în categoriile culturii, tendințele și interesele clasei stăpînitoare. Manifestul Partidului Comunist al lui Marx și Engels afirmă și el o astfel de propoziție, cînd notează: «*Legile, morala, religia sînt pentru proletar tot atîtea prejudecăți burgheze*»".

În urma unei asemenea analize, îndemnul la revoltă (strofele 15—18) ia, la un moment dat, proporții anarhice în strofele 16, 17 și 18.

Cu strofa a 15-a pare să se încheie și influența textelor marxiste în urzeala gîndirii proletarului, poetul făcînd loc altor înrîuriri, unele din ele aparținînd socialismului utopic. De pildă, îndemnul la distrugerea artei își află sursa în teoria lui Proudhon, după care arta a fost în mîna claselor exploatatoare un instrument corupător al claselor sărace. De aici conținutul strofei a 16-a:

„Sfărmați statuia goală a Venerei antice,
Ardeți acele pînze cu corpuri de ninsori;
Ele stîrnesc în suflet ideea neferice
A perfecției umane și ele fac să pice
În ghearele uzurei copile din popor!"

De socialismul utopic ține ideea egalitarismului, exprimată și în ultimul vers din strofa 15, dar mai cu seamă în strofa 21, unde este sugerată întoarcerea în timp la comuna primitivă, cînd egalitatea era asigurată. Aici și în strofele 22 și 23 o atare societate utopică e zugrăvită în culori idilice: spaima de moarte dispare bolile vor fi inexistente, marile defecte omenești, precum vanitatea, egoismul, invidia, spiritul dominator, nu vor mai găsi suport într-o societate astfel alcătuită. Optimismul revoluționarului se revarsă aici din plin, contrabalansînd amărăciunea, ura, revolta, chiar scepticismul de care se resimte partea anterioară a discursului.

În *partea a doua* (strofele 24—28) ideile nu mai sînt emise de proletar, ci de poetul însuși, care face din reflecțiile Cezarului, ce „trece palid în gînduri adîncit", un tablou măreț, iar din acesta un plan de referință în relație cu care sînt avansate idei din sfera vîrfului piramidei sociale: Cezarul e „vîrful mîndru al celor ce apasă".

Ca și în cazul proletarului, Cezarul este învestit de către poet cu însușirile omului de geniu:

„Zîmbirea lui deșteaptă, adîncă și tăcută,
Privirea-i ce citește în suflete-omenești,
Și mîna-i care poartă destinele lumești."

De pe poziția lui de clasă, Cezarul știe — spre deosebire de masa poporului care-i face loc „tăcut și umilit" — că principiul rău, autoritatea stăpînitoare a lumii, e „nedreptul și minciuna", că

„Istoria umană în veci se desfășoară,
Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău,"

știe că trebuie să salute — din calcul — „cea grupă zdrențuită", pentru că „Mărirea-i e în taină legată de acești", iar aceștia sînt „apărătorul lui mut", forța nebănuită pe care, manevrînd-o, împăratul silește „la jug" pe cei ce se revoltă.

Partea a treia (strofele 29—32) e un tablou evocator al luptei comunarzilor pentru apărarea Comunei. Prin însuși faptul că elogiază eroica luptă a proletarilor parizieni și, **în spirit romantic,** în primul rînd a comunardelor, Eminescu se face apărătorul ideilor comunicate în discursul proletarului. Ideea fundamentală a acestui pasaj este că revoluția singură poate să pună hotar între două lumi — una care moare și alta care se naște —, să transforme o societate în care exploatarea a determinat degradarea ființei umane.

Ca fond de idei, această a treia parte se leagă strîns de prima, cu deosebirea că ceea ce acolo se desfășura doar în planul teoriei revoluționare, aici se concretizează în acela al practicii revoluționare, în forma ei cea mai pregnantă: *revoluția.*

Structura impecabilă a poemului se relevă odată cu lectura *părții a patra,* în care, într-un cadru adecvat (strofele 33—37), are loc meditația Cezarului detronat (strofele 38—42). Dacă partea a treia se lega cu prima, ultima se leagă cu a doua. Dacă prima se alcătuia ca o teorie a revoluției și a treia ca o concretizare practică a teoriei, închegînd imaginea concentrată a revoluției, relația dintre celelalte apare, din acest punct de vedere, răsturnată: partea a doua înfățișează acțiunea practică de apăsare și de „silire la jug" a maselor muncitoare de către un împărat aflat în exercițiul funcțiunii sale, pe cînd ultima ne arată același lucru, însă numai în plan teoretic, Cezarul fiind convins și acum că:

„...umana roadă în calea ei îngheață,
Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat..."

Dincolo însă de relația dintre teoria și practica social-istorică, Cezarul este aici filozoful de geniu care are acces la miezul adevărurilor. Potrivit teoriei filozofului romantic idealist german Schopenhauer, de care Eminescu a fost puternic influențat, numai omului de geniu, prin capacitatea lui de a se aplica exclusiv obiectului cercetat, îi este rezervată posibilitatea cunoașterii. Cezarul este aici un asemenea om de geniu. Deși detronat, el are capacitatea de a face abstracție de propria-i situație, pentru a se aplica exclusiv obiectului cunoașterii sale: devenirea istorică a societății omenești, văzută de pe poziția filozofiei idealiste.

În meditația sa, Cezarul trece în revistă idei și concepte filozofice schopenhaueriene precum: *voința oarbă de a trăi* („Al lumii-ntregul sîmbur, dorința-i si mărirea, / În inima oricărui i-ascuns și trăitor"; sau: „...de unde vine și unde merge floarea / Dorințelor obscure sădite în noian"); *identitatea omenirii cu individul și a acestuia cu omenirea* („În orice om o lume își face încercarea..."; sau: „În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină, / Și-n toată omenirea în veci același om"); *incognoscibilitatea formelor lumii și vieții,* incapacitatea omului de a pătrunde, cu simțurile sale, tainele lumii („În multe forme-apare a vieții crudă taină, / Pe toți ea îi înșală, la nime se distainã..."). Concluzia e lipsa de sens a oricăror eforturi de a cerceta, de a cunoaște și de a soluționa, *negarea totală a acțiunii:*

„Cînd știi că visu-acesta cu moarte se sfîrșește,
Că-n urmă-ți rămîn toate astfel cum sunt, de dregi
Oricît ai drege-n lume — atunci te obosește
Eterna alergare... și-un gînd te-ademenește:
«Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi»".

Prin meditația Cezarului, Eminescu se dovedește de două ori romantic: o dată în plan conceptual-poetic, creînd o primă ipostază a omului de geniu — **motiv romantic** de predilecție la poetul nostru și în alte opere, precum *Scrisoarea I, Luceafărul;* a doua oară, în planul structurii poemului său, prin imaginea Cezarului ce meditează sumbru, sceptic și pesimist asupra condiției umane, Eminescu creînd o puternică antiteză cu discursul dinamic, revoluționar și optimist. Astfel, filozofia revoluționară și cea schopenhaueriană stau amîndouă sub acoperișul aceleiași opere poetice, și numai **estetica romantică** justifică ireconciliabila lor vecinătate.

Ideea și expresia ei artistică în „Împărat și proletar". *Împărat și proletar* este o poezie de meditație filozofică, poetul dînd ideilor nu numai expresia poetică, ci, odată cu ea și prin ea, participarea afectivă a celui care le comunică.

Cum se exprimă însă ideea în „materie sensibilă", cum zicea Maiorescu?

Mai întîi, poetul pune pe cei doi gînditori ai săi — pe proletar și pe Cezar — să-și rostească gîndurile într-un cadru adecvat. Pentru primul, acesta este o „taverna mohorîtă, unde **epitetul ornant** *(murdare, posomorîtă, lunge, (i)ntunecoase, pribegită, săraci* și *sceptici)* creează o atmosferă apăsătoare, într-un spațiu îngust, atmosferă și spațiu propice încolțirii revoltei.

De cealaltă parte, meditația Cezarului e precedată de un cadru amplu, cu spații infinite („marea lină", „din tainica pădure / Apare luna mare cîmpiilor azure / Împlîndu-le cu ochiul ei mîndru, triumfal"), imaginate la dimensiuni cosmice, în care sugestia conținutului sceptic al meditației subzistă în prezența celor trei **simboluri:** *al perisabilității lumii* („Pe undele încete își mișcă legănate / Corăbii *învechite scheletele de lemn"), al melancoliei și tristeții apăsătoare* („Cezaru-ncă veghează *la trunchiul cel plecat / Al salciei pletoase") și al gloriei prăbușite* („Trecea cu barba albă — pe fruntea-ntunecată / *Cununa cea de paie îi atîrna uscată* — / Moșneagul rege Lear").

Proletarul își comunică ideile recurgînd, pentru a convinge — el este agitatorul care seamănă în inimile auditoriului proletar revolta împotriva nedreptății sociale —, la întreaga gamă a mijloacelor oratorice: **exclamații** și **interogații** („— Ah! — zise unul — spuneți că-i omul o lumină / Pe lumea asta plină de-amaruri și de chin!...", „Spuneți-mi ce-i dreptatea?", „De ce uitați că-n voi e și număr și putere?", „Zdrobiți orînduiala cea crudă și nedreaptă, / Ce lumea o împarte în mizeri și bogați!"), **comparații,** ivite uneori în structura unor **definiții poetice** („...spuneți că-*i omul o lumină*", „Murdară este raza-i *ca globul cel de tină"*). Caracterul de clasă al legilor burgheze este sugerat printr-o **metaforă:** *cercul lor de legi* sau *ei îngrădiți de lege.* O adecvată **metaforă,** cu pregnante sugestii alegorice, folosește poetul pentru a desemna suprastructura societății burgheze, cu administrația birocratică și instituțiile ei complicate, destinate să oprime: „*A statelor greoaie cară trebuie-mpinse*". Definiția poetică se dezvoltă uneori în **alegorie:** „Religia — *o frază* de dînșii inventată / *Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug*". Nu lipsește **metonimia** („Ardeți acele *pînze* cu corpuri de ninsori"). În exemplul

dat, Eminescu folosește materia primă (pînza) în locul produsului dobîndit (tabloul, pictura) și-și îmbogățește versul și cu o metaforă rară: *corpuri de ninsori* (pentru nuduri).

Apare, de asemenea, **simbolul,** cu ample rezonanțe sugestive în susținerea ideii. În versurile următoare, simbolul este descifrat în structura unei comparații: „Zidiți din dărmături *gigantici piramide* / Ca un *memento mori* pe al istoriei plan" (strofa 19).

Urmărind claritatea ideii, Eminescu apelează de cîteva ori la versificația în **enjambament:** „Virtutea pentru dînșii ea nu există. *Însă* / *V-o predică...*" (strofa 5); sau: „Ele stîrnesc în suflet *ideea neferice* / *A perfecției umane* " (strofa 16).

Între procedeele compoziționale trebuie amintite **anafóra** (strofele 15, 16, 17, 18 care încep toate cu același verb sau cu sinonimul lui foarte apropiat, la imperativ; tot anafóra o întîlnim în strofele 21 și 22, care încep cu adverbul *atunci)* și **enumerația,** care crește tumultul patetic convingător al oratorului. Ea apare în construcțiile anaforice amintite mai sus, desfășurată pe mai multe strofe sau pe dimensiunea unui singur vers: „De purpură, de aur, de lacrimi, de urît" (strofa 18). Nu lipsește procedeul atît de frecvent la romantici: **antiteza.** Ea izvorăște firesc din opoziția ireconciliabilă a celor două categorii sociale — una exclusiv consumatoare, alta producătoare — și se realizează verbal în primul rînd prin opunerea formelor pronominale de persoana a II-a și a III-a: *voi* și *ei :* „Căci *voi* murind în sînge, *ei* pot să fie mari" (vers 5, strofa 5); „*Ei* tot și *voi* nimica; *ei* cerul, *voi* dureri" (vers 5, strofa 13); sau: „De ce boala și moartea să fie partea *voastră*, / Cînd *ei* în bogăția cea splendidă și vastă" (vers 3—4, strofa 10) sau: „*Ei* brațul tău înarmă ca să lovești în *tine* / Și pe *voi* contra *voastră* la luptă *ei* vă mîn" (vers 4—5, strofa 9).

Concluzii. *Împărat și proletar* este o **meditație romantică** de ample rezonanțe, în care atitudini, idei și soluții dintre cele mai contradictorii își găsesc făgaș în profunda gîndire poetică eminesciană.

Construcția compozițională solidă, structurată în patru părți relaționate două cîte două (prima cu a treia și a doua cu a patra) și în același timp opuse prin antiteză două cîte două (prima cu a patra și a doua cu a treia), poema comunică un bogat conținut de idei exprimat printr-o tot atît de bogată limbă poetică.

Prin *Împărat și proletar*, Eminescu este printre primii poeți care rostesc o demascatoare filipică la adresa claselor exploatatoare și a surselor lor de înavuțire în societatea capitalistă. De asemenea, poetul nostru este primul evocator al Comunei din Paris.

TEME

1. **Faceți comentarii privitoare la bogăția de idei a poemului** Împărat și proletar. **Urmăriți substanța acestor idei, punîndu-le în relație cu structura compozițională a poemului și cu cel care le emite.**
2. **Demonstrați, într-o compunere, frumusețea și diversitatea limbajului poetic din părțile a II-a, a III-a sau a IV-a (la alegere) ale poemului** Împărat și proletar.

SCRISOAREA I

Cînd cu gene ostenite sara suflu-n lumînare,
Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare,
Căci perdelele-ntr-o parte cînd le dai, și în odaie
Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,
Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate
De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate.

Lună tu, stăpîn-a mării, pe a lumii boltă luneci
Și gîndirilor dînd viață, suferințele întuneci;
Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta fecioară,
Și cîți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!
Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate,
Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate!
Cîte țărmuri înflorite, ce palate și cetăți,
Străbătute de-al tău farmec ție singură-ți arăți!
Și în cîte mii de case lin pătruns-ai prin ferești,
Cîte frunți pline de gînduri, gînditoare le privești!
Vezi pe-un rege ce-mpînzește globu-n planuri pe un veac,

Cînd la ziua cea de mîne abia
cuget-un sărac...
Deși trepte osebite le-au ieșit
din urna sorții
Deopotrivă-i stăpînește raza ta
și geniul morții;
La același șir de patimi deo-
potrivă fiind robi,
Fie slabi, fie puternici, fie genii
ori neghiobi!
Unul caută-n oglindă de-și
bucleză al său păr,
Altul caută în lume și în vreme
adevăr,
De pe galbenele file el adună
mii de coji.
A lor nume trecătoare le în-
samnă pe răboj;
Iară altu-mparte lumea de pe
scîndura tărăbii,
Socotind cît aur marea poartă-n
negrele-i corăbii.
Iar colo bătrînul dascăl, cu-a
lui haină roasă-n coate,
Într-un calcul fără capăt tot
socoate și socoate
Și de frig la piept și-ncheie
tremurînd halatul vechi,
Își înfundă gîtu-n guler și
bumbacul în urechi;
Uscățiv așa cum este, gîrbovit
și de nimic,
Universul fără margini e în
degetul lui mic,

Ilustrație de Ligia Macovei

Căci sub frunte-i viitorul și trecutul se încheagă,
Noaptea-adînc-a veciniciei el în șiruri o dezleagă;
Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr
Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr.

Pe cînd luna strălucește peste-a tomurilor bracuri,
Într-o clipă-l poartă gîndul îndărăt cu mii de veacuri,
La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă,
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,
Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns.
Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochiu care s-o vază.
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace!...

Dar deodat-un punct se mișcă... cel întîi și singur.
Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...
Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpînul fără margini peste marginile lumii...
De-atunci negura eternă se desface în fășii,
De atunci răsare lumea, lună, soare si stihii...
De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Și în roiuri luminoase izvorînd din infinit,
Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.
Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,
Facem pe pămîntul nostru mușunoaie de furnici;
Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați
Ne succedem generații și ne credem minunați;
Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul,
În acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul
Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,
Că-ndărătu-i și nainte-i întuneric se arată.
Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adîncă,
Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...
Cum s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric,
Căci e vis al neființei universul cel himeric...
În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte,
Ci-ntr-o clipă gîndu-l duce mii de veacuri înainte;
Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș
Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,
Cum planeții toți înghează și s-azvîrl rebeli în spați
Ei, din frînele luminii și ai soarelui scăpați;
Iar catapeteasma lumii în adînc s-au înnegrit,
Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;
Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,
Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie,

Și în noaptea neființii totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace...
. . . . . .
Începînd la talpa însăși a mulțimii omenești
Și suind în susul scării pîn' la frunțile crăiești,
De a vieții *lor* enigmă îi vedem pe toți munciți,
Făr-a ști să spunem care ar fi mai nenorociți...
Unul e în toți, tot astfel precum *una* e în toate,
De asupra tuturora se ridică cine poate,
Pe cînd alții stînd în umbră și cu inima smerită
Neștiuți se pierd în taină ca și spuma nezărită —
Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gîndesc?...
Ca și vîntu-n valuri trece peste traiul omenesc.

Fericească-l scriitorii, toată lumea recunoască-l...
Ce-o să aibă din acestea pentru el, bătrînul dascăl?
Nemurire, se va zice. Este drept că viața-ntreagă,
Ca și iedera de-un arbor, de-o idee i se leagă.
„De-oi muri — își zice-n sine — al meu nume o să-l poarte
Secolii din gură-n gură și l-or duce mai departe,
De a pururi, pretutindeni, în ungherul unor crieri
Și-or găsi, cu al meu nume, adăpost a mele scrieri!"
O, sărmane! ții tu minte cîte-n lume-ai auzit,
Ce-ți trecu pe dinainte, cîte singur ai vorbit?
Prea puțin. De ici, de colo de imagine-o fășie,
Vre o umbră de gîndire, ori un petec de hîrtie;
Și cînd propria ta viață singur n-o știi pe de rost,
O să-și bată alții capul s-o pătrunză cum a fost?
Poate vrun pedant cu ochii cei verzui, peste un veac,
Printre tomuri brăcuite așezat și el, un brac,
Aticismul limbii tale o să-l pună la cîntari,
Colbul ridicat din carte-ți l-o sufla din ochelari
Și te-o strînge-n două șiruri, așezîndu-te la coadă,
În vro notă prizărită sub o pagină neroadă.
Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarămi... orice-ai spune,
Peste toate o lopată de țărînă se depune.
Mîna care-au dorit sceptrul universului și gînduri
Ce-au cuprins tot universul, încap bine-n patru scînduri...
Or să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormîntare,
Splendid ca o ironie cu priviri nepăsătoare...
Iar deasupra tuturora va vorbi vrun mititel,
Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el
Sub a numelui tău umbră. Iată tot ce te așteaptă.
Ba să vezi... posteritatea este încă și mai dreaptă.

Neputînd să te ajungă, crezi c-or vrea să te admire?
Ei vor aplauda desigur biografia subțire
Care s-o-ncerca s-arate că n-ai fost vrun lucru mare,
C-ai fost om cum sunt și dînșii... Măgulit e fiecare
Că n-ai fost mai mult ca dînsul. Și prostatecele nări
Și le umflă orișicine în savante adunări
Cînd de tine se vorbește. S-a-nțeles de mai nainte
C-o ironică grimasă să te laude-n cuvinte.

135 Astfel încăput pe mîna a oricărui, te va drege,
Rele-or zice că sunt toate cîte nu vor înțelege...
Dar afară de acestea, vor căta vieții tale
Să-i găsească pete multe, răutăți și mici scandale —
Astea toate te apropie de dînșii... Nu lumina
140 Ce în lume-ai revărsat-o, ci păcatele și vina,
Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt
Într-un mod fatal legate de o mînă de pămînt;
Toate micile mizerii unui suflet chinuit
Mult mai mult îi vor atrage decît tot ce ai gîndit.
. . . . . .
145 Între ziduri, printre arbori ce se scutură de floare,
Cum revarsă luna plină liniștita ei splendoare!
Și din noaptea amintirii mii de doruri ea ne scoate;
Amorțită li-i durerea, le simțim ca-n vis pe toate,
Căci în propria-ne lume ea deschide poarta-ntrării
150 Și ridică mii de umbre după stinsul luminării...
Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta fecioară,
Și cîți codri-ascund în umbră strălucire de isvoară!
Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate,
Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate,
155 Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții
Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții!

(M. Eminescu, *Poezii, Opere alese I*, Editura pentru literatură, București, 1964)

Cînd nu și-au ales teme din viața social-politică, din natură, din mișcările sufletului omenesc, romanticii s-au arătat atrași de marile mistere ale universului, de întrebările rămase fără răspuns ale filozofilor, de soarta omului superior etc.

O astfel de temă întîlnim în *Scrisoarea I*, prima dintr-o serie de cinci poeme intitulate ca atare de Mihai Eminescu.

Scrisoarea I este un poem filozofic cu o structură romantică. El abordează, în cadrul mai larg al relației omului de geniu cu timpul și societatea omenească în genere, tema nașterii, evoluției și a unei previzibile stingeri a sistemului cosmic.

În partea finală, cînd se revine la problematica omului de geniu, *Scrisoarea I* dobîndește accente de satiră, ca și celelalte patru *Scrisori*, așezate toate pe „conflictul dintre real și ideal". Lirismului eminescian îi trebuia un pretext pentru a se manifesta satiric. În *Scrisoarea I* el îl află în poziția vitregă a geniului față de societatea mărginită, incapabilă de mari elanuri ale gîndului; în *Scrisoarea II* îl găsește în transformarea poeziei într-o formă a demagogiei politice; în *Scrisoarea III*, în falsul patriotism al politicianismului burghez, iar în *Scrisorile IV* și *V*, în profanarea sentimentului erotic, așa cum se înfățișa acesta poetului dezamăgit în societatea vremii.

Dar raportul dintre satira propriu-zisă și pretextul ei nu este atît de simplu cum s-ar părea la prima vedere. Structura poemului se grupează pe două coordonate fundamentale, după cum problematica geniului este înfățișată în două ipostaze. Prima, aceea de cugetător, dă naștere unei *meditații filozofice*. A doua, aceea

a relației omului de geniu cu societatea și posteritatea, conduce la *satiră*. Această dublă înfățișare a omului de geniu e încadrată de peisajul lunar, umanizat prin motivul poetic al contemplației.

Diversitatea tematică și compoziție în „Scrisoarea I". Compoziția poemului evidențiază o foarte diversă bogăție de teme și motive poetice. Ca să poată coborî la originile lumilor cosmice, ca să poată sugera necuprinsul pentru a pune în relație cu aceste înalte concepte pe gînditorul de geniu, Eminescu recurge la motivul contemplației, pus sub zodia timpului, scurs ireversibil pentru om.

În opoziție cu omul, luna devine zeitatea omniprezentă și omniscientă aflată sub zodia eternității, adică a timpului universal, fără început și sfîrșit. Astfel *partea I* a poemei (primele 6 versuri) are funcția de a introduce două motive romantice scumpe poetului nostru: *motivul timpului* bivalent (timpul individual: „Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare", și timpul universal) reprezentat aici prin celălalt motiv, *al lunii:* „Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate..."

Partea a II-a (versurile 7—38) nuanțează motivul lunii ca astru tutelar al faptelor meschine sau nobile ale oamenilor. Această parte a poemului fascinează prin densitatea ideilor, sugestiilor și motivelor și are ea însăși o structură de-sinestătătoare. Poetul creează imaginea globală, de dimensiuni terestre, a priveliștilor ce se oferă ochiului contemplativ al lunii, pentru a o restrînge apoi treptat: de la pustiuri, la codri și izvoare; de la „mișcătoarea mărilor singurătate", la țărmuri, palate și cetăți, și de aici „... în cîte mii de case lin pătruns-ai prin ferești, / Cîte frunți pline de gînduri, gînditoare le privești!". Se ajunge astfel la categoria omului pe care poetul îl înfățișează într-o serie de ipostaze pentru a introduce aici un alt motiv de sorginte schopenhaueriană: *identitatea oamenilor în fața morții:*

„Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții
Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții;
La același șir de patimi deopotrivă fiind robi,
Fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi!"

După un alt șir de ipostaze, față de care cititorul simte ironia poetului, acesta se oprește îndelung la condiția vitregă a omului de geniu, pe care îl pune însă în antiteză cu individualizările anterioare:

„Uscățiv așa cum este, gîrbovit și de nimic,
Universul fără margini e în degetul lui mic..."

Dar înainte de a ajunge la satiră, Eminescu trebuie să argumenteze afirmațiile din versurile 33—38. Așa își găsește locul în structura compozițională a poemului *partea a treia* (versurile 39—86): *cosmogonia.*

La fel procedase Eminescu și în *Scrisoarea III*. Înainte de a satiriza prezentul, el trebuia să demonstreze superioritatea trecutului prin evocarea epocii lui Mircea cel Bătrîn. Așa iau naștere cei doi poli ai antitezei, prezentă, cum se vede și aici, prin capacitatea cugetătorului de a gîndi cosmogonia, în opoziție cu mercantilismul și meschinăria omului comun.

Elasticitatea gîndirii poetice eminesciene e uluitoare în măiestria de a surprinde Universul în care, undeva, rătăcită parcă, se află omenirea. Simetria și echilibrul acestei părți a poemului guvernează desfășurarea cosmogonică de la imaginea globală a increatului la creația universală, unde-și găsește loc și lumea noastră: „Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul". Începînd cu versurile următoare și culminînd cu versul 75 („Căci e vis al neființii universul cel himeric"), se face din nou saltul în dimensiunea infinită a lumilor, de data aceasta involutiv, în descreștere, pînă ce „Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie..."

Partea a patra (versurile 87—144) este consacrată poziției vitrege a cugetătorului de geniu în lumea semenilor săi. Dar nici aici problematica socială a geniului nu e abordată direct, pentru că *dascălul* continuă în mod firesc să cugete (versurile 87—96), de data aceasta nu la destinul lumilor cosmice, ci la destinele indivizilor lumii terestre, cugetare în care apare din nou identitatea oamenilor cu ei înșiși și cu omenirea întreagă, prin versificarea unei fraze dintr-un text indic: „*Unul* e în toți, tot astfel precum *una* e în toate".

Frămîntarea voințelor mărunte se lovește de inexorabilul destin al timpului ireversibil: „Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor *ei* sau ce gîndesc? / Ca și vîntu-n valuri trece peste traiul omenesc".

Abia de la versul 97 poetul se ocupă de condiția geniului într-o societate bîntuită de preocupări și interese meschine. Abia aici accentele satirice încep să țîșnească, uneori violența ironiei, mai rar a expresiei, ca în *Scrisoarea III*, surprinzîndu-l prin incisivitatea ei pe cititor.

Idei schopenhaueriene mai apar și aici. Imposibilitatea cunoașterii propriei vieți — pentru că singura clipă sigură de existență e cea prezentă — lasă considerarea operei omului de geniu la discreția răuvoitoare a invidioșilor la adresa cărora Eminescu face cîteva sarcastice aprecieri:

„Și cînd propria ta viață singur n-o știi pe de rost,
O să-și bată alții capul s-o pătrunză cum a fost?
Poate vrun pedant cu ochii cei verzui, peste un veac,
Printre tomuri brăcuite așezat și el, un brac,
Aticismul limbii tale o să-l pună la cîntari,
Colbul ridicat din carte-ți l-o sufla din ochelari
Și te-o strînge-n două șiruri, așezîndu-te la coadă,
În vro notă prizărită sub o pagină neroadă".

La fel pesimismul schopenhauerian: „Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarămi... orice-ai spune, / Peste toate o lopată de țărînă se depune". Și din nou ștergerea deosebirilor dintre ambiția puterii politice („Mîna care-au dorit sceptrul...") și capacitatea gîndirii atotcuprinzătoare („...și gînduri / Ce-au cuprins tot universul...") în perspectiva morții („...încap bine-n patru scînduri").

Imaginea unor funeralii organizate cu falsă solemnitate dă din nou prilej poetului satiric să-și exerseze inciziile sale sarcastice în rănile tarelor omenești: indiferența, ipocrizia, lauda interesată (versurile 121—125). Precum omul, nici

opera nu va avea în posteritate o soartă mai bună. Incompetența și nepăsarea, comoditatea și reaua-credință vor conduce la ignorarea adevăratei opere, totul rezumîndu-se la „biografia subțire", căreia-i vor găsi „pete multe, răutăți și mici scandale", „păcatele și vina/ Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt/ Într-un mod fatal legate de o mînă de pămînt". Pentru că „Astea toate te apropie de dînșii... Nu lumina / Ce în lume-ai revărsat-o..."

Sarcasmul cu care Eminescu se referă la mărunții cercetători ai operei omului de geniu amintește incisiva critică a politicianismului din *Scrisoarea III*, dar nu indignarea pare să fie starea de spirit ce alimentează aici lirismul textului, ci *amărăciunea*, *compasiunea* și *dezavuarea*.

În *partea a cincea* (versurile 145—156) se revine la motivele inițiale: contemplarea propriei vieți și a vieții lumii sub zodia luminii selenare ce dezvăluie, alături de frumusețile eterne ale naturii, crudul și tristul adevăr al identității tuturor oamenilor cu ei înșiși și a tuturor laolaltă în perspectiva morții:

„Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții
Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții!".

Fuziunea cugetării filozofice cu poezia în „Scrisoarea I". Miracolul artistic în *Scrisoarea I* are două surse. Din cugetarea filozofică izvorăsc adevărurile. La rîndul ei, poezia aduce substanța afectivă care dă acestor adevăruri conținut înălțător, plin de elan și admirație pentru capacitatea minții omenești sau, dimpotrivă, deprimant, descurajator, pesimist. *Este amestecul de sentimente caracteristic romanticilor.*

Potențarea liricului de care vorbeam, a cărei valență precumpănitoare este *elegiacul*, subzistă în folosirea expresivă a limbii, în valorificarea unor împerecheri neașteptate de cuvinte, în relevarea celor mai subtile sensuri ale acestora. În acest efort, *metafora* e la mare preț. Scurgerea timpului devine o „*lungă cărare*", luna e „*stăpîn-a mării*", întinsul nesfîrșit al mărilor — o „*singurătate mișcătoare*". Oamenii sînt „*robii*" propriilor lor patimi, constelațiile și celelalte formațiuni cosmice (sisteme solare, galaxii etc.) — „*roiuri luminoase izvorînd din infinit*". Universul e o „*lume mare*", iar oamenii, „*copii*" ai „*lumii mici*", adică ai Pămîntului ca planetă, corp ceresc pierdut în imensitatea nesfîrșită a Cosmosului. Tot oamenii sînt, în raport cu Marele Univers, ceea ce *muștele* sînt în raport cu oamenii: „*muști de-o zi*". Veșnicia e o „*noapte pururea adîncă*" (vezi versurile 36 și 71), forța gravitațională a Soarelui devine „*frînele luminii*" ș.a.m.d.

Pentru amploarea unor idei, Eminescu folosește *comparația dezvoltată*, ca în versurile 37—38, dar mai ales în versurile 69—71.

Vehiculînd idei abstracte, poetul simte la tot pasul nevoia de a le concretiza, scop pentru atingerea căruia el apelează la lumea imediată, accesibilă cititorului comun. Pentru ca acesta să-și poată imagina, de pildă, repaosul universal de la începutul începuturilor, Eminescu se întreabă sugestiv, folosind un fel de *metaforă interogativă*: „*Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?*"

Valoare metaforică, evocatoare și sugestivă capătă adeseori în textul *Scrisoru I*, ca de atîtea ori în opera eminesciană, *rima*. Eminescu rimează *neființă* cu *voință* (versurile 41 și 42), *ascuns* cu *nepătruns* (versurile 43—44), *rază* cu *vază* (versurile 47—48), *Iată-l* cu *Tatăl* (versurile 51—52), *spumii* cu *lumii* (versurile 53—54) etc. în deplin acord cu conținutul deopotrivă ideatic și metaforic al restului versurilor rimate.

Cuvinte pătrunzătoare despre subtilitățile stilistice ale pasajului Cosmogoniei a scris Tudor Vianu: „Citim și astăzi versurile acestea cu uimirea cu care le-am parcurs întîia oară, urmărind seria ei eclatantă de antiteze, obținute prin negarea cuvîntului anterior prin particula negativă (ființă, neființă, pătruns, nepătruns), prin varierea diatezei (nu s-ascundea, era ascuns), prin alternarea modurilor (de văzut, s-o vază), prin derivarea deosebită a aceleiași rădăcini (împăcată, pace). Nimeni, înaintea lui, nu dispusese de posibilitățile limbii române cu o libertate suverană, la fel cu aceea atinsă de Eminescu prin utilizarea tuturor funcțiunilor limbii, a întregii ei fiziologii, a tuturor formelor flexiunii și derivării ei. Limba română devine un instrument absolut docil în mîna lui magistrală și poetul o folosește pentru a exprima gînduri și viziuni cum nu se mai luminaseră niciodată într-o minte românească."

Concluzii. În *Scrisoarea I*, Mihai Eminescu abordează din nou **tema romantică** a cugetătorului genial, dintr-o altă perspectivă decît cea întîlnită în *Împărat și proletar* sau decît cea desăvîrșită în *Luceafărul*.

Complexitatea tematică, alcătuită dintr-o și mai variată țesătură de motive romantice, este perfect slujită de o compoziție ingenios cumpănită, astfel încît prăpastia dintre omul de geniu și omul comun, prefigurată în partea a doua, adîncită prin cugetarea cosmogonică din partea a treia, se transformă, în partea a patra, într-un motiv satiric al cărui conținut afectiv liric este amărăciunea și tristețea romantică pricinuite de constatarea că lucrurile nu pot fi altfel.

O limbă poetică de o înaltă ținută, nedepășită încă nici azi în poezia românească, face accesibil un conținut de idei de natură să uluiască prin diversitatea lui.

Bogăția lirică a poemului se revarsă din toate părțile și oricare cititor este descumpănit în a hotărî ce să admire mai întîi, ideea sau expresia ei verbală aleasă, trăind din plin sărbătoarea minții și inimii omenești prilejuită de cel mai mare dintre poeții noștri.

TEME

1. **Demonstrați diversitatea temelor și motivelor din** Scrisoarea I, **punînd-o în relație cu structura compozițională a poemului.**
2. **Satira e o specie a liricii cetățenești. Arătați că în** Scrisoarea I **incompatibilitatea geniului cu societatea în care trăia este un pretext pentru satiră. Argumentați romantismul acestei atitudini.**
3. **Urmăriți comparativ, într-o compunere, procedeele prin care Eminescu creează antiteza dintre capacitatea universal cuprinzătoare a geniului și meschinăria preocupărilor omului comun, așa cum apare ea în părțile a II-a și a IV-a ale** Scrisorii I.

FLOARE ALBASTRĂ

Sensuri simbolice și mitologia „*Florii albastre*"[1]

— „Iar te-ai cufundat în stele
Și în nori și-n ceruri nalte?
De nu m-ai uita încalte,
Sufletul vieții mele.

În zadar rîuri în soare
Grămădești-n a ta gîndire
Și cîmpiile Asire
Și întunecata mare;

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vîrful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite!"

Astfel zise mititica,
Dulce netezindu-mi părul.
Ah! ea spuse adevărul;
Eu am rîs, n-am zis nimica.

— "Hai în codrul cu verdeață,
Und-izvoare plîng în vale,
Stînca stă să se prăvale
În prăpastia măreață.

Acolo-n ochi de pădure,
Lîngă trestia cea lină
Și sub bolta cea senină
Vom ședea în foi de mure.

Și mi-i spune-atunci povești
Și minciuni cu-a ta guriță,
Eu pe-un fir de romaniță
Voi cerca de mă iubești.

Și de-a soarelui căldură
Voi fi roșie ca mărul,
Mi-oi desface de-aur părul
Să-ți astup cu dînsul gura.

De mi-i da o sărutare,
Nime-n lume n-a s-o știe,
Căci va fi sub pălărie —
Ș-apoi cine treabă are!

Poezia *Floare albastră* apare în *Convorbiri literare*, la 1 aprilie 1873, precedată de *Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est* și *Egipetul* și urmată de *Împărat și proletar*, *Strigoii*.

Compoziția poemului permite sesizarea unui spațiu exterior, descriptibil, precum și unul interior, de idei și sentimente, mai greu accesibil, la care ajungem după ce parcurgem întreaga lirică eminesciană.

Motivul „florii albastre" și sensul versului ultim („Totuși este trist în lume") au fost interpretate diferit.

La Novalis, floarea albastră apare ca simbol al iubirii și al nostalgiei infinitului. Floarea albastră, ca ideal de puritate, sugerînd și infinitul, apare și la Leopardi.

La Eminescu, floarea albastră reprezintă metaforic viața, albastrul simbolizînd infinitul (marile depărtări ale mării și ale cerului) și floarea — ființa păstrătoare a dorințelor dezvăluite cu vrajă.

---

[1] Este vorba de mitul romantic din „Heinrich von Ofterdingen" al lui Novalis. Floarea albastră se metamorfozează și ia chipul iubitei, tulburîndu-i eroului, pentru totdeauna, inima.

Cînd prin crengi s-a fi ivit
Luna-n noaptea cea de vară,
Mi-i ținea de subsuoară,
Te-oi ținea de după gît.

Pe cărare-n bolți de frunze,
Apucînd spre sat în vale,
Ne-om da sărutări pe cale,
Dulci ca florile ascunse.

Și sosind l-al porții prag
Vom vorbi-n întunecime;
Grija noastră n-aib-o nime,
Cui ce-i pasă că-mi ești drag?"

Înc-o gură — și dispare...
Ca un stîlp eu stam în lună!
Ce frumoasă, ce nebună
E albastra-mi, dulce floare!
. . . . . .
Și te-ai dus, dulce minune,
Ș-a murit iubirea noastră —
Floare-albastră! floare-albastră!...
Totuși este trist în lume!

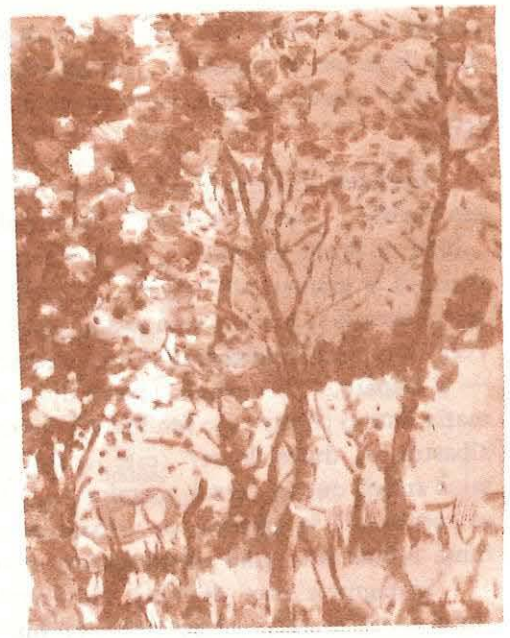
(M. Eminescu, *Poezii*, Editura pentru literatură, București, 1964)

Compoziția și structura poeziei. Poezia se structurează pe două idei: ideea cunoașterii infinite, absolute, cuprinsă în primele trei strofe, și a cunoașterii terestre, în strofele 5—13. Cele două ipostaze sînt despărțite de reflecțiile poetului din strofa a 4-a, care poartă în ea germenele ideii din ultima strofă: „Totuși este trist în lume".

Monologul punctat de dialog se încadrează într-un timp trecut și în prezent (poetul evocă o iubire pierdută), conturînd două portrete spirituale ce reflectă două moduri de existență.

În primele trei strofe este reprezentat domeniul cunoașterii, de la elementele genezei („întunecata mare") pînă la un întreg univers de cultură („cîmpiile Asire") și creație („piramidele-nvechite"). În strofa a 3-a se sugerează și izolarea acestui vast spirit, care nu se poate realiza în universul fericit al lumii pămîntești. Reflecțiile din strofa a 4-a presupun consimțămîntul vremelnic al poetului la dulcea chemare a iubitei. Sentimentul este de înțelegere și interiorizare a rîsului și a tăcerii: „Eu am rîs, n-am zis nimica", deschizînd drum meditației din ultima strofă: „Totuși este trist în lume". Concluzia este raportată la întreaga existență a poetului, deși a răspuns la chemarea terestră, tentat de frumusețea trecătoare: „Și te-ai dus, dulce minune, / Ș-a murit iubirea noastră — / Floare-albastră! floare-albastră!..."

Repetiția „Floare-albastră! floare-albastră" subliniază intensitatea trăirii, generată de contrastul dintre iluzie și realitate și accentuată de „totuși", care implică prezentul dincolo de iluzie, cu un vag și fermecător sentiment de părere de rău. (Acest sentiment, în *Luceafărul*, este rece și disprețuitor: „Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece".)



Ștefan Luchian — *Vara*

În planul terestru, iubita — Floarea albastră — este vicleană, ademenitoare, promițîndu-i o lume de bucurii și de farmec în împlinirea dragostei: „Și de-a soarelui căldură/ Voi fi roșie ca mărul,/ Mi-oi desface de-aur părul/ Să-ți astup cu dînsul gura". Cele trei epitete: „frumoasă", „nebună", „dulce", cuprinse în versuri exclamative („Ce frumoasă, ce nebună/ E albastra-mi, dulce floare!") exprimă exuberanța sentimentului, specifică liricii de tinerețe.

Invitația la iubire se realizează într-un cadru rustic; strofa „Hai în codrul cu verdeață,/ Und-izvoare plîng în vale,/ Stînca stă să se prăvale/ În prăpastia măreață" ne trimite la Alecsandri, dar și la universul caracteristic poeziei de dragoste eminesciene; pădurea, trestia, satul sînt motive prezente în poeziile *Sara pe deal*, *Lacul*, *Dorința*.

Folosirea timpului viitor: „vom ședea", „voi cerca", „voi fi roșie", „ne-om da sărutări" etc., combinat cu elementele de condițional: „de mi-i da o sărutare", reînvie ideea neîmplinirii sau a amînării dragostei, sentiment cunoscut și în *Sara pe deal*:

„Ore întregi spune-ți-voi cît îmi ești dragă.

Ne-om răzima capetele-unul de altul
Și surîzînd vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcîm. — Astfel de noapte bogată,
Cine pe ea n-ar da viața lui toată?".

Viitorul folosit aici exprimă aceeași dragoste castă, angelică, hieratică, iar pauza pe cezura ultimului vers, însoțită de interogație, exprimă fericirea și nostalgia, în același timp, pentru că iubirea nu se poate realiza decît în vis.

Poezia *Floare albastră* poartă deci, în structura ei, o antiteză între severitatea zeului nemuritor și glasul cald al iubirii, ca simbol al vieții. Chemarea este patetică, întregită de imaginea bogată în expresie („Sufletul vieții mele"), ea presupunînd dulceața și tristețea experienței.

Limbajul poeziei este aproape direct și familiar; „Cui ce-i pasă că-mi ești drag?", „Ș-apoi cine treabă are!" dau poeziei un ton șăgalnic, pe alocuri, și intim. În aceeași structură se cuprinde monologul dialogat, de fapt imaginar: „Hai în

codrul cu verdeață“ sau „Nu căta în depărtare“, „De nu m-ai uita încalte“. Pornind de la forme populare: „Mi-oi desface“ și „Să-ți astup“, se ajunge la efecte de ordin artistic rafinate, ca în inversiunile: „de-aur părul“, „albastra-mi, dulce floare“.

Epitetele din planul trăirii terestre sînt ornante: „prăpastia măreață“, „bolta cea senină“, „trestia cea lină“. Cuvîntul „dulce“: „dulce netezindu-mi părul“, „dulci ca florile ascunse“, „dulce floare“, „dulce minune“ își schimbă valoarea stilistică și gramaticală (adverb, adjectiv). Adverbul „dulce“ apropie iubita prin gest; senzația se purifică prin relația adusă de comparația „Dulci ca florile ascunse“, ceea ce implică taina sărutului. Ideea este preluată în penultima strofă: „Înc-o gură — și dispare...“, coborîndu-l parcă din nou la gestul trăirii directe; de aici și exclamația, într-o construcție familiară a superlativului: „Ce frumoasă, ce nebună / E albastra-mi, dulce floare!“ (este foarte frumoasă, este foarte nebună). Trăirea și taina trăirii duc la versul nostalgic: „Și te-ai dus, dulce minune“. Sentimentul se conturează în epitetul cu valoare de simbol „dulce minune“: apropierea de ființa iubită este egală cu miracolul, epitetul devine metaforă.

Sintagmele care definesc universul spiritual al poetului: „ceruri nalte“, „întunecata mare“, „piramidele-nvechite“, cuprinzînd epitete individuale, au valoare de simbol.

Un rol important în contextul poeziei îl are „simbolismul fonetic“, în sensul că anumite sunete trezesc, cum spune Iorgu Iordan, în mintea cititorului, relații sau reprezentări. Mai mult, se poate vorbi de un adevărat motiv muzical sugerat de metrica poeziei și de ondularea vocalelor, sugestia realizînd paralele sau opoziții, adevărate antiteze pe calea muzicii: „Iar te-ai cufundat în stele / Și în nori și-n ceruri nalte?/ De nu m-ai uita încalte,/ Sufletul vieții mele“, sau „Cînd prin crengi s-a fi ivit / Luna-n noaptea cea de vară, / Mi-i ținea de subsuoară, / Te-oi ținea de după gît“.

Folosirea verbelor și a pronumelor în forma populară, ușor arhaică („nu căta“, „apucînd spre sat“, „grija noastră n-aib-o nime“) sugerează eternitatea sentimentului iubirii cuprins în dimensiuni cunoscute în lirica eminesciană: dragostea se consumă într-un spațiu rustic și devine „un fapt al serii și al nopții“. Astfel, Eminescu renunță parcă la perspectiva nelimitată din prima parte a poeziei, propunînd un spațiu artistic limitat și echilibrat.

Floare albastră depășește tema unei poezii de dragoste, implicînd condiția creatorului; de aceea se poate spune că poezia este o sinteză a ceea ce a fost și ceea ce va deveni lirica eminesciană.

TEME

1. **Precizați și comentați ritmul poeziei** Floare albastră.
2. **Definiți universul spiritual al poetului conturat în primele trei strofe, cu observațiile stilistice care se impun.**

SARA PE DEAL

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plîng, clar izvorînd în fîntîne;
Sub un salcîm, dragă, m-aștepți tu pe mine.

Luna pe cer trece-așa sfîntă și clară,
Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gînduri ți-e plină.

Nourii curg, raze-a lor șiruri despică,
Streșine vechi casele-n lună ridică,
Scîrțîie-n vînt cumpăna de la fîntînă,
Valea-i în fum, fluiere murmură-n stînă.

Și osteniți oameni cu coasa-n spinare
Vin de la cîmp; toaca răsună mai tare,
Clopotul vechi împle cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para.

Ah! în curînd satul în vale-amuțește,
Ah! în curînd pasu-mi spre tine grăbește:
Lîngă salcîm sta-vom noi noaptea întreagă,
Ore întregi spune-ți-voi cît îmi ești dragă.

Ne-om răzima capetele unul de altul
Și surîzînd vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcîm. — Astfel de noapte bogată,
Cine pe ea n-ar da viața lui toată?

(M. Eminescu, *Opere alese I*, Editura pentru literatură, București, 1964)

Sara pe deal este o poezie reprezentativă pentru sentimentul erotic în creația eminesciană. Găsim în ea cîteva trăsături generale din lirica de dragoste a marelui poet, dar poema își are particularitățile ei. Astfel, umanismul eroticii, proiecția sentimentului în dimensiunea cosmică, împletirea lui cu peisajul terestru, din care rezultă umanizarea naturii — *tot atîtea caracteristici esențial romantice* — sînt, deopotrivă, trăsături ale tuturor poeziilor erotice și ale *Serii pe deal*.

Dintre sentimentele exprimate de erotica eminesciană (adică: bucuria iubirii, dorința, căutarea, chemarea și afirmarea ei; regretul iubirii apuse; drama neînțelegerii), în *Sara pe deal* predominant este sentimentul melancolic: „buciumul sună cu jale“.

Tema poeziei este dorul de dragoste în mijlocul unei naturi splendide, deci, ca specie, *Sara pe deal* trebuie socotită o **idilă.** Dar nimic ușuratic, frivol, nu o caracterizează. Dimpotrivă, există o anumită gravitate și chiar solemnitate a sentimentului exprimat. Contribuie la aceasta și ritmul lent al versurilor, care este rezultatul unei combinații „savante“ între un coriamb ($\frac{1}{1}$ - - $\frac{1}{1}$), doi dactili ($\frac{1}{1}$ - - / $\frac{1}{1}$ - -) și un troheu ($\frac{1}{1}$ -).

TEMĂ

Faceți schema metrică a unui vers, la alegere, din poezia Sara pe deal.

Structura poeziei decurge firesc din tema ei. Fiind vorba de o dragoste fericită în mijlocul naturii splendide, structura se va constitui prin alternanța planului **subiectiv** *(dragostea)* cu cel **obiectiv** *(natura)*.

În prima strofă, fiecare vers referitor la planul obiectiv (natural) conține — cu excepția versului al doilea, care ține în exclusivitate de peisaj — cel puțin un element aparținînd celui subiectiv (uman): *jale; plîng; dragă; m-aștepți tu pe mine.*

Și mai evidentă devine această alternanță între obiectiv și subiectiv în strofa a doua.

TEMĂ

Citiți cu atenție strofa a doua, observați împletirea sentimentului erotic cu cel al naturii și comentați structura poeziei rezultată din alternarea planului obiectiv cu cel subiectiv.

Se mai poate observa că sinuozitatea sentimentului erotic se realizează printr-un fel de creștere și descreștere a intensității emoționale, după cum atenția cititorului a fost reținută cînd de planul obiectiv, cînd de planul subiectiv. De asemenea, de-a lungul strofelor, reciprocitatea sentimentului celor doi tineri face să crească în permanență puterea lui, astfel că finalul e dominat de planul iubirii (subiectiv), după ce în cursul poeziei dominantă a fost cînd bogăția afectivă a fetei, cînd aceea a băiatului.

TEMĂ

Recitiți poezia și demonstrați pe text dacă observațiile de mai sus se verifică sau nu.

Alternarea planului afectiv cu cel natural nu le separă, ci dimpotrivă. Totuși, nu planul natural îl asimilează pe cel uman, ci invers, rezultatul fenomenului fiind umanizarea naturii (cosmice sau terestre). Astfel, *înaltul, vechiul salcîm* nici nu mai aparține planului natural, ci e integrat celui afectiv, de vreme ce este singurul martor și „complice" — prin funcția lui protectoare — la bucuria dragostei împărtășite a celor doi.

Elaborată îndelung (publicată abia în 1885), *Sara pe deal* se circumscrie ultimei perioade de creație a marelui poet, caracterizată prin simplitatea expresiei, prin puținătatea podoabelor artistice. Vom putea totuși găsi cîteva personificări sau epitete personificatoare. În rest, totul constă în capacitatea de sugestie a cuvintelor.

TEME

1. **Identificați personificările și epitetele personificatoare și explicați funcția lor stilistică în contextul în care apar. Alegeți, de asemenea, cuvinte sau sintagme a căror forță sugestivă s-o comentați.**
2. **Realizați comentariul literar al poeziei** Sara pe deal.

1

A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești,
O prea frumoasă fată.

2

Și era una la părinți
Și mîndră-n toate cele,
Cum e Fecioara între sfinți
Și luna între stele.

3

Din umbra falnicelor bolți
Ea pasul și-l îndreaptă
Lîngă fereastră, unde-n colț
Luceafărul așteaptă.

4

Privea în zare cum pe mări
Răsare și strălucе,
Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce.

5

Îl vede azi, îl vede mîni,
Astfel dorința-i gata;
El iar, privind de săptămîni,
Îi cade dragă fata.

6

Cum ea pe coate-și răzima
Visînd ale ei tîmple,
De dorul lui și inima
Și sufletu-i se împle.

7

Și cît de viu s-aprinde el
În orișicare sară,
Spre umbra negrului castel
Cînd ea o să-i apară.

8

Și pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie,
Țesînd cu recile-i scîntei
O mreajă de văpaie.

9

Și cînd în pat se-ntinde drept
Copila să se culce,
I-atinge mîinile pe piept,
I-nchide geana dulce;

10

Și din oglindă luminiș
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari, bătînd închiși
Pe fața ei întoarsă.

11

Ea îl privea cu un surîs,
El tremura-n oglindă,
Căci o urma adînc în vis
De suflet să se prindă.

12

Iar ea vorbind cu el în somn,
Oftînd din greu suspină:
— O, dulce-al nopții mele domn,
De ce nu vii tu? Vină!

13

Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gînd
Și viața-mi luminează!

14

El asculta tremurător,
Se aprindea mai tare
Și s-arunca fulgerător,
Se scufunda în mare;

15

Și apa unde-au fost căzut
În cercuri se rotește,
Și din adînc necunoscut
Un mîndru tînăr crește.

16

Ușor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestei
Și ține-n mînă un toiag
Încununat cu trestii.

17

Părea un tînăr voievod
Cu păr de aur moale,
Un vînăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale.

18

Iar umbra feței strălucii
E albă ca de ceară —
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scînteie-n afară.

19

— Din sfera mea, venii cu greu
Ca să-ți urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu
Și mumă-mea e marea.

20

Ca în cămara ta să vin,
Să te privesc de-aproape,
Am coborît cu-al meu senin
Și m-am născut din ape.

21

O, vin'! odorul meu nespus,
Și lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

22

Colo-n palate de mărgean
Te-oi duce veacuri multe,
Și toată lumea-n ocean
De tine o s-asculte.

23

— O, ești frumos, cum numa-n vis
Un înger se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată;

24

Străin la vorbă și la port,
Lucești fără de viață,
Căci eu sunt vie, tu ești mort,
Și ochiul tău mă-ngheață.

25

Trecu o zi, trecură trei
Și iarăși, noaptea, vine
Luceafărul deasupra ei
Cu razele-i senine.

26

Ea trebui de el în somn
Aminte să-și aducă
Și dor de-al valurilor domn
De inim-o apucă:

27

— Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gînd
Și viața-mi luminează!

28

Cum el din cer o auzi,
Se stinse cu durere,
Iar ceru-ncepe a roti
În locul unde piere;

29

În aer rumene văpăi
Se-ntind pe lumea-ntreagă,
Și din a chaosului văi
Un mîndru chip se-ncheagă;

30

Pe negre vițele-i de păr
Coroana-i arde pare,
Venea plutind în adevăr
Scăldat în foc de soare.

31

Din negru giulgi se desfășor
Marmoreele brațe,
El vine trist și gînditor
Și palid e la față;

32

Dar ochii mari și minunați
Lucesc adînc himeric,
Ca două patimi fără saț
Și pline de-ntuneric.

33

— Din sfera mea venii cu greu
Ca să te-ascult ș-acuma,
Și soarele e tatăl meu,
Iar noaptea-mi este muma;

34

O, vin', odorul meu nespus,
Și lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

35

O, vin', în părul tău bălai
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mîndră decît ele.

36

— O, ești frumos, cum numa-n vis
Un demon se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată!

37

Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Și ochii mari și grei mă dor,
Privirea ta mă arde.

38

— Dar cum ai vrea să mă cobor?
Au nu-nțelegi tu oare,
Cum că eu sunt nemuritor,
Și tu ești muritoare?

39

— Nu caut vorbe pe ales,
Nici știu cum aș începe —
Deși vorbești pe înțeles,
Eu nu te pot pricepe;

40

Dar dacă vrei cu crezămînt
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pămînt,
Fii muritor ca mine.

41

— Tu-mi cei chiar nemurirea mea
În schimb pe-o sărutare,
Dar voi să știi asemenea
Cît te iubesc de tare;

42

Da, mă voi naște din păcat,
Primind o altă lege;
Cu vecinicia sunt legat,
Ci voi să mă dezlege.

43

Și se tot duce... S-a tot dus,
De dragu-unei copile,
S-a rupt din locul lui de sus,
Pierind mai multe zile.

44

În vremea asta Cătălin,
Viclean copil de casă,
Ce împle cupele cu vin
Mesenilor la masă,

45

Un paj ce poartă pas cu pas
A-mpărătesii rochii,
Băiat din flori și de pripas,
Dar îndrăzneț cu ochii,

46

Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni, bată-i vina,
Se furișează pînditor
Privind la Cătălina.

47

Dar ce frumoasă se făcu
Și mîndră, arz-o focul;
Ei Cătălin, acu-i acu
Ca să-ți încerci norocul.

48

Și-n treacăt o cuprinse lin
Într-un ungher degrabă.
— Da' ce vrei, mări Cătălin?
Ia du-t' de-ți vezi de treabă.

49

— Ce voi? Aș vrea să nu mai stai
Pe gînduri totdeauna,
Să rîzi mai bine și să-mi dai
O gură, numai una.

50

— Dar nici nu știu măcar ce-mi ceri,
Dă-mi pace, fugi departe —
O, de luceafărul din cer
M-a prins un dor de moarte.

51

— Dacă nu știi, ți-aș arăta
Din bob în bob amorul,
Ci numai nu te mînia,
Ci stai cu binișorul.

52

Cum vînătoru-ntinde-n crîng
La păsărele lațul,
Cînd ți-oi întinde brațul stîng
Să mă cuprinzi cu brațul;

53

Și ochii tăi nemișcători
Sub ochii mei rămîie...
De te înalț de subsuori
Te-nalță din călcîie;

54

Cînd fața mea se pleacă-n jos,
În sus rămîi cu fața,
Să ne privim nesățios
Și dulce toată viața;

55

Și ca să-ți fie pe deplin
Iubirea cunoscută,
Cînd sărutîndu-te mă-nclin,
Tu iarăși mă sărută.

56

Ea-l asculta pe copilaș
Uimită și distrasă,
Și rușinos și drăgălaș,
Mai nu vrea, mai se lasă,

57

Și-i zise-ncet: — Încă de mic
Te cunoșteam pe tine,
Și guraliv și de nimic,
Te-ai potrivi cu mine...

58

Dar un luceafăr, răsărit
Din liniștea uitării,
Dă orizon nemărginit
Singurătății mării;

59

Și tainic genele le plec,
Căci mi le împle plînsul
Cînd ale apei valuri trec
Călătorind spre dînsul;

60

Lucește c-un amor nespus,
Durerea să-mi alunge,
Dar se înalță tot mai sus,
Ca să nu-l pot ajunge.

61

Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte...
În veci îl voi iubi și-n veci
Va rămînea departe...

62

De-aceea zilele îmi sunt
Pustii ca niște stepe,
Dar nopțile-s de-un farmec sfînt
Ce nu-l mai pot pricepe.

63

— Tu ești copilă, asta e...
Hai ș-om fugi în lume,
Doar ni s-or pierde urmele
Și nu ne-or ști de nume,

64

Căci amîndoi vom fi cuminți,
Vom fi voioși și teferi,
Vei pierde dorul de părinți
Și visul de luceferi.

*

65

Porni luceafărul. Creșteau
În cer a lui aripe,
Și căi de mii de ani treceau
În tot atîtea clipe.

66

Un cer de stele dedesupt,
Deasupra-i cer de stele —
Părea un fulger nentrerupt
Rătăcitor prin ele.

67

Și din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentîi,
Cum izvorau lumine;

68

Cum izvorînd îl înconjor
Ca niște mări, de-a-notul...
El zboară, gînd purtat de dor,
Pîn' piere totul, totul;

69

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

70

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adînc asemene
Uitării celei oarbe.

71

— De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă dezleagă
Și lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă;

72

O, cere-mi, Doamne, orice preț,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor ești de vieți
Și dătător de moarte;

73

Reia-mi al nemuririi nimb
Și focul din privire,
Și pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire...

74

Din chaos, Doamne,-am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos...
Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos.

75

— Hyperion, ce din genuni
Răsai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne și minuni
Care n-au chip și nume;

76

Tu vrei un om să te socoți,
Cu ei să te asameni?
Dar piară oamenii cu toți,
S-ar naște iarăși oameni.

77

Ei numai doar durează-n vînt
Deșerte idealuri —
Cînd valuri află un mormînt,
Răsar în urmă valuri;

78

Ei doar au stele cu noroc
Și prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc,
Și nu cunoaștem moarte.

79

Din sînul vecinicului ieri
Trăiește azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăși soare;

80

Părînd pe veci a răsări,
Din urmă moartea-l paște,
Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște.

81

Iar tu, Hyperion, rămîi
Oriunde ai apune...
Cere-mi cuvîntul meu dentîi —
Să-ți dau înțelepciune?

82

Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cîntare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare?

83

Vrei poate-n faptă să arăți
Dreptate și tărie?
Ți-aș da pămîntul în bucăți
Să-l faci împărăție.

84

Îți dau catarg lîngă catarg,
Oștiri spre a străbate
Pămîntu-n lung și marea-n larg,
Dar moartea nu se poate...

85

Și pentru cine vrei să mori?
Întoarce-te, te-ndreaptă
Spre-acel pămînt rătăcitor
Și vezi ce te așteaptă.

*

86

În locul lui menit din cer
Hyperion se-ntoarse
Și, ca și-n ziua cea de ieri,
Lumina și-o revarsă.

87

Căci este sara-n asfințit
Și noaptea o să-nceapă;
Răsare luna liniștit
Și tremurînd din apă

88

Și împle cu-ale ei scîntei
Cărările din crînguri.
Sub șirul lung de mîndri tei
Ședeau doi tineri singuri:

89

— O, lasă-mi capul meu pe sîn,
Iubito, să se culce
Sub raza ochiului senin
Și negrăit de dulce;

90

Cu farmecul luminii reci
Gîndirile străbate-mi,
Revarsă liniște de veci
Pe noaptea mea de patimi.

91

Și de asupra mea rămîi
Durerea mea de-o curmă,
Căci ești iubirea mea dentîi
Și visul meu din urmă.

92

Hyperion vedea de sus
Uimirea-n a lor față;
Abia un braț pe gît i-a pus
Și ea l-a prins în brațe...

93

Miroase florile-argintii
Și cad, o dulce ploaie,
Pe creștetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie.

94

Ea, îmbătată de amor,
Ridică ochii. Vede
Luceafărul. Și-ncetișor
Dorințele-i încrede:

95

— Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n codru și în gînd,
Norocu-mi luminează!

96

El tremură ca alte dăți
În codri și pe dealuri,
Călăuzind singurătăți
De mișcătoare valuri;

97

Dar nu mai cade ca-n trecut
În mări din tot înaltul:
— Ce-ți pasă ție, chip de lut,
Dac-oi fi eu sau altul?

98

Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.

(M. Eminescu, *Opere alese I*, Editura pentru literatură, București, 1964)

Geneza poemului. Cea mai de seamă plăsmuire poetică eminesciană, *Luceafărul*, a apărut în *Almanahul Societății academice social-literare „România jună"* din Viena, în aprilie 1883. A fost apoi reprodus în *Convorbiri literare* în toamna aceluiași an, pentru ca în decembrie 1883 să apară în prima ediție a poeziilor lui Eminescu, îngrijită de Titu Maiorescu.

Capodopera are ca punct de plecare un basm românesc (*„Fata în grădina de aur"*), cules de călătorul german Richard Kunisch, pe care Eminescu l-a versificat, într-o primă versiune, chiar sub acest titlu. Apoi, trecîndu-l printr-o serie de alte variante, marele poet l-a filtrat, restructurîndu-l mereu și dîndu-i sensuri noi, pînă ce a devenit *Luceafărul*.

În basmul cules de Kunisch, un zmeu îndrăgește o frumoasă fată de împărat și o imploră să-l urmeze în lumea lui nemuritoare. Fata îi cere însă să devină el muritor. Acesta pleacă spre a obține de la Creator dezlegarea. Între timp fata e robită de dragostea unui pămîntean, Florin. Revenind, zmeul se răzbună prăvălind o stîncă asupra necredincioasei. Florin moare și el de durere, zmeul rămînînd mai departe în singurătatea lui nemuritoare.

În prima variantă versificată, Eminescu a păstrat basmul ca atare, evitînd doar finalul brutal și punîndu-l pe zmeu să rostească numai un blestem: „Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată!"

În variantele următoare, punînd la contribuție vasta sa cultură, întinsele sale cunoștințe de mitologie și filozofie, Eminescu păstrează doar cadrul de basm, pe care-l umple însă cu imagini lirice și sensuri noi ce conduc la una din

temele de predilecție **ale lui Eminescu și ale romanticilor:** *problematica geniului*. Astfel se naște *Luceafărul*, capodoperă a literaturii române și universale.

Compoziție și structură. „Luceafărul" — un poem cu structură epico-lirică, dar cu implicații dramatice. Toată bogăția de teme și motive, cu sensurile și subtilitățile lor, se distribuie în *Luceafărul* celor două planuri de referință, evidente pentru orice cititor: unul *universal-cosmic* și altul *uman-terestru*.

Lirismul covîrșitor, turnat adeseori în scene de un intens dramatism, curge și-l învăluie pe cititor din această interferență de planuri, din această pendulare între jos și sus, între condiția dată și cea dorită.

Ilustrație de Ligia Macovei

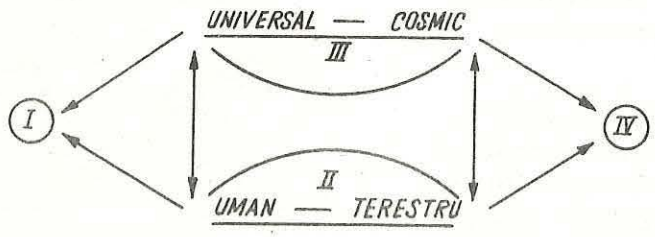
Acestei structuri bipolare îi corespunde o compoziție alcătuită din patru părți: I — strofele 1—43; II — strofele 44—64; III — strofele 65—85; IV — strofele 86—98. În aceste patru părți materia poetică rezultă fie din interferența celor două planuri, fie din separarea lor netă, în funcție de nevoile relevării unuia sau altuia dintre sensurile poemului. Astfel, în prima parte, prin urmărirea îndelungă a apropierii lirice erotice a celor doi eroi, *fata de împărat* și *luceafărul de sus*, cele două planuri interferează. În părțile a doua și a treia, ele se separă, partea a doua fiind consacrată planului terestru (fata, Cătălina, acceptă iubirea lui Cătălin), iar partea a treia, planului cosmic, unde Creatorul dezvăluie lui Hyperion motivele pentru care nu poate da curs rugii lui, păstrînd ca ultim argument ceea ce se petrecea pe pămînt:

„...Întoarce-te, te-ndreaptă
Spre-acel pămînt rătăcitor
Și vezi ce te așteaptă."

Acum atenția cititorului se mută din nou în planul terestru, dar în prezența lui Hyperion, a unui element care aparține celuilalt plan, universal-cosmic.

Partea a patra rezultă, astfel, din nou, din interferența celor două planuri.

Relația dintre cele patru părți din cadrul acestei structuri bipolare, așa cum a fost ea descrisă mai sus, ar putea căpăta următoarea reprezentare grafică:



Structura poemului este necontenit susținută stilistic. Figura de stil nu e cultivată în sine (de unde cumpănita ei frecvență), ci în funcție de intenționalitățile ideatice și artistice ale operei. E cunoscut, bunăoară, procesul de limpezire a expresiei la care poetul a supus ultimul vers din strofa întîi. El a renunțat la un șir de metafore *(ghiocel, vlăstărel, grangure, pasăre, giuvaer, cănăraș, dalie... de fată)* în favoarea formei de superlativ popular construită cu *prea* („O *prea* frumoasă fată"). A găsit că această formă exprimă cu mult mai mult decît toate celelalte formulări. Mai mult, alegînd-o pe fată *din rude mari împărătești* și atribuindu-i însușirea de *prea frumoasă*, Eminescu o singularizează, o unicizează, urcînd-o cu mult deasupra semenilor săi, pentru a o putea înzestra cu aspirația spre misterul de deasupra și pentru a o putea apropia de „ființa" superioară a Luceafărului. Interferența planurilor devine astfel posibilă.

De asemenea, cînd poetul folosește, în strofa a doua, comparația *Cum e Fecioara între sfinți/ Și luna între stele*, el are în vedere și viziunea pe care această comparație o deschide întregii structuri a poemului, depășind de la început cadrul terestru și aruncînd punți spre planul universal-cosmic al operei. Toate strofele următoare vor fi generate de această viziune, atenția cititorului pendulînd acum între lumea fetei și aceea a Luceafărului: *Din umbra falnicelor bolți* la luceafărul care așteaptă; de la *dorința* fetei la *El*, căruia-i *cade dragă fata;* de la strofa a șasea, care circumscrie nostalgica dorință a fetei, la strofa a șaptea, care înregistrează răspunsul lui la *dorul* fetei.

Și în toate aceste șapte strofe doar o singură metaforă, *„mișcătoarele cărări,"* semn al extraordinarei concentrări a expresiei artistice.

Varietatea stilistică eminesciană este totuși ușor de observat. Verbul și substantivul au o frecvență absolută, celelalte părți de vorbire fiind numai strict necesar folosite, în special în construcții ca cea din strofa a 4-a, în *locuțiuni* („pas cu pas"), *repetiții lexicale* („Îl vede azi, îl vede mîni"; „Trecu o zi, trecură trei") sau de *acțiune* („El *iar,* privind de săptămîni"), în *construcții metaforice* („Țesînd cu recile-i scîntei/ O mreajă de văpaie") sau pur și simplu în plastice și sugestive sintagme fără nimic metaforic în ele („Pe ochii mari, bătînd închiși"); cîte o strofă e în întregime metaforică. Așa e, de pildă, strofa a 13-a (și cele care o repetă la răstimpuri: 27, 95), ea reprezentînd, dealtfel, o formulă stilizată de descîntec.

Eminescu e în permanență preocupat de existența celor două lumi pe care se așază structura poemului. În strofele 11, 12, 14, aceasta rezultă din alternarea în modul cel mai firesc a formelor pronominale *el* și *ea:* „*Ea* îl privea cu un surîs/ *El* tremura-n oglindă", „Iar *ea* vorbind cu *el* în somn...", „*El* asculta tremurător".

Cele două întrupări ale *Luceafărului* și, respectiv, cele două portrete care le urmează sînt și ele o ilustrare a interferării planurilor: prin origine, tînărul ține de lumea cosmică, prin înfățișarea umană, el aparține lumii terestre. Impresionant este aici modul firesc în care poetul desprinde, din imaginea plastică a fiecărei geneze, portretul tînărului născut din ape sau din „chaos". „Un mîndru tînăr crește" (ultimul vers din strofa 15) sau „Un mîndru chip se-ncheagă" (ultimul vers din strofa 29). Un prim element al portretului a fost, astfel, integrat în chiar imaginea cosmogonică, rămînînd ca strofele următoare să-l întregească (strofele 16, 17, 18 și, respectiv, 30, 31, 32).

Genezele și portretele se mențin în aceeași notă sobră. Sporește întrucîtva numărul epitetelor („adînc *necunoscut*", „*mîndru* tînăr", „*tînăr* voievod", „*vînăt* giulgi", „ochi *vii*" sau „*mari* și *minunați*", „*trist* și *gînditor*/ Și *palid* e la față"); unele metaforice („păr *de aur moale*", „patimi *fără saț*"), altele contrastante („Din *negru* giulgi se desfășor/ *Marmoreele* brațe"). Apare și comparația („E albă *ca de ceară*", ochii lucesc „*ca două patimi fără saț/ Și pline de-ntuneric*"), iar metafora are o mare forță sintetizatoare: „*Un mort frumos cu ochii vii/ Ce scînteie-n afară*".

Solemnitatea declarațiilor Luceafărului, preschimbat în om, rezidă în consistența noțiunilor evocate de cuvintele acestor declarații: „sfera mea", „lumea ta", „cerul", „marea", „Luceafărul de sus", „palate de mărgean", „veacuri multe", „a mele ceruri" (la plural), „cununi de stele", mai toate aceste sintagme implicînd concepte de timp și spațiu nesfîrșit.

La celălalt pol, Cătălin se va adresa fetei în sintagme evocînd lumea lui măruntă și mărginită, adică în propozițiile galanteriei de uz curent: „să-mi dai o gură", „ți-aș arăta/ Din bob în bob amorul", „stai cu binișorul" etc.

Fără îndoială, depășirea planului uman-terestru, pătrunderea într-o *altă* lume reprezintă condiția esențială — nu singura și nu ultima, firește — prin care genialul nostru poet transfigurează artistic conținutul de idei și sensuri al operei sale. Misterul acesta al *altei* lumi împrumută operei fiorul liric care ne fascinează și ne robește, imprimînd totodată acesteia un pronunțat **caracter romantic.**

În același timp, compoziția *Luceafărului* se înfățișează și dintr-o **perspectivă clasică,** atît prin cumpănita ei simetrizare, datorată dispunerii părților I și IV, în care cele două planuri interferează, la extremitățile poemului, și părților II și III, care separă planurile, în poziție mediană, cît și, de asemenea, prin reașezarea, în partea a IV-a, a tuturor elementelor la locul lor, în sistemul o clipă tulburat de experiența dictată de nevoia imperioasă a cunoașterii.

Fiind vorba de cea mai complexă capodoperă a literaturii române, rămîne să ne dăm seama și de contribuția pe care cele trei genuri literare — epic, liric, dramatic — o au la desăvîrșirea acestei structuri compoziționale.

Exegeții poemului s-au întrebat dacă el mai aparține în vreun fel genului epic, căruia se subordona basmul care l-a generat. Tudor Vianu spune limpede că *Luceafărul* aparține unei „*lirici mascate*" și, de aceea, era cu totul necesară înlăturarea tuturor acelor episoade care ar fi putut orienta atenția cititorului de la intuiția miezului liric... către interesul inadecuat aici pentru peripeție... Eliminarea tuturor acestor episoade echivalează cu o stilizare a basmului inițial, cu o simplificare a lui, făcută, desigur, cu scopul de a îndruma atenția cititorului de la percepția desfășurării epice către substanța intensivă a lirismului".

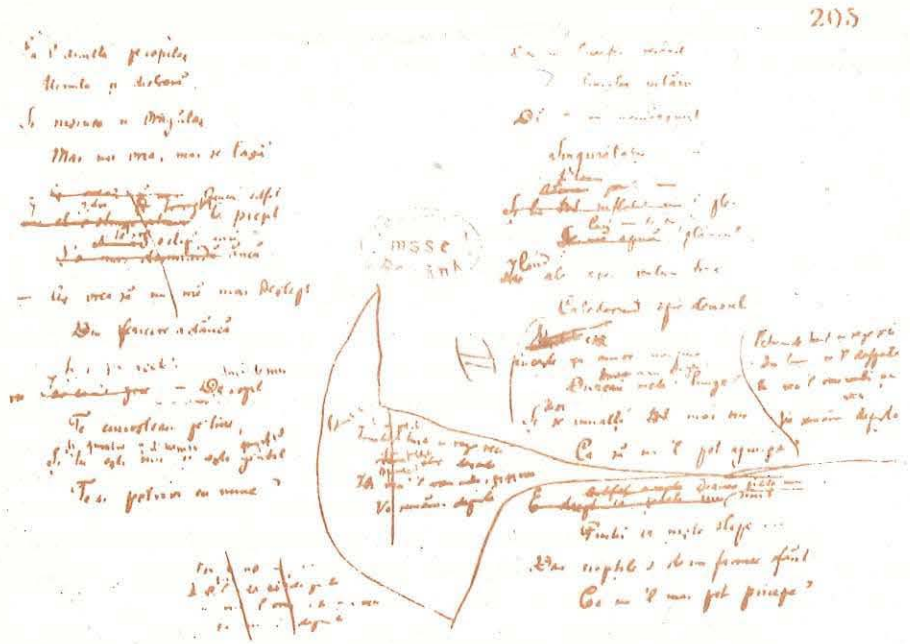
Într-adevăr, din basm nu mai rămîne decît schema epică, pe care Eminescu nu mai însăilează însă fapte, ci urzește stări sufletești. Nu rareori ne întîmpină procedeele și elementele de compoziție și de expresie ale unor specii lirice, precum *elegia* (vezi strofele 58-62, unde fata evocă lui Cătălin nostalgia amorului ei intangibil), *meditația filozofică* (vezi strofele 75–81, în care Demiurgul definește locul lumii umane în univers), *idila* (vezi mai ales strofele 89–94), *pastelul terestru* (ca în strofele 87, 88 și 93) sau *cosmic* (ca în strofele descrierii drumului lui Hyperion spre Demiurg: 66-68).

Nu mai puțin lirice sînt pateticele chemări ale fetei, adresate Luceafărului, sau răspunsurile lui prin metamorfoze și replici ce exprimă, de la o încarnare la alta, creșterea pasiunii erotice. Este limpede, așadar, că în structura epică a basmului poetul a turnat o substanță lirică de mare pulsație, *Luceafărul* devenind, în forma lui definitivă, un poem *epico-liric*. În relația dintre epic și liric însă, liricul este precumpănitor.

Pe de altă parte, din structura compozițională a poemului nu lipsesc procedeele *dramatice*. Două sînt sensurile în care trebuie înțeleasă categoria dramaticului în *Luceafărul*. Unul ține de tehnica ei și are în vedere constatarea — ușor de făcut — că poemul se alcătuiește uneori dintr-o succesiune de **scene,** unde, evident, **dialogul** devine elementul constitutiv primordial. Așa sînt cele două întîlniri dintre fata de împărat și Luceafăr, apoi scena Cătălin-Cătălina, din partea a II-a, aceea dintre Demiurg și Hyperion, din nou Cătălin-Cătălina, din partea a IV-a, și schimbul de replici dintre Cătălina și Hyperion, de la sfîrșitul poemului.

Al doilea sens sub care trebuie înțeleasă categoria dramaticului este unul de substanță. Multe din aceste scene sînt dramatice nu numai ca tehnică, dar mai cu seamă ca intensitate a trăirilor sufletești. Cătălina îl evocă pe Hyperion la sfîrșitul părții a doua și această evocare implică trăirea dramatică a momentului: fata se zbate între aspirația ei către înalt, în efortul de a-și depăși condiția terestră, și chemarea tiranică a pămîntului. Nu mai puțin dramatică este hotărîrea „Luceafărului de sus" de a se „naște din păcat,/ Primind o altă lege". Sau, tot așa, implorarea Demiurgului:

„O, cere-mi, Doamne, orice preț,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor ești de vieți
Și dătător de moarte;
Reia-mi al nemuririi nimb
Și focul din privire,
Și pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire..." etc.



Luceafărul — pagină de manuscris

Sau, în fine, adînc pătimașa declarație de dragoste, resimțită în străfundurile ființei lui, pe care Cătălin o face Cătălinei în a doua înfățișare a idilei lor:

„Cu farmecul luminii reci
Gîndirile străbate-mi,
Revarsă liniște de veci
Pe noaptea mea de patimi.
Și de asupra mea rămîi,
Durerea mea de-o curmă,
Căci ești iubirea mea dentîi
Și visul meu din urmă."

Privit din perspectiva genurilor literare, *Luceafărul* ne apare deci, cum am constatat și în cazul *Mioriței*, ca o sinteză a celor trei moduri fundamentale de organizare și structurare a materiei literare: epic, liric și dramatic.

Filozofie și mitologie, alegorie și simbol în „Luceafărul". Nota lui Eminescu, pe marginea unui manuscris al poemului[1], constituie primul punct de plecare în descifrarea sensurilor filozofice tălmăcite de poet prin alegorie și simbol în poemul său.

Condiția geniului, izolat de semenii lui prin însăși capacitatea lui larg cuprinzătoare de cunoaștere, este o temă predilectă în lumea scriitorilor romantici. Ea l-a preocupat pe Alfred de Vigny, în poemul *Moise* și în drama *Chatterton*, pe Lermontov, în *Demonul*, pe Byron, în *Child Harold* și *Cain*, și pe alții. Eminescu însuși a fost obsedat toată viața de această temă și i-a dat diferite rezolvări artistice. Cea mai apropiată însă de starea de spirit a marelui poet este cea din *Luceafărul*.

[1] Vezi manualul de clasa a IX-a.

Problematica geniului este dezbătută de poet din perspectiva filozofiei lui Schopenhauer. Potrivit teoriei filozofului german, cunoașterea lumii este accesibilă numai omului de geniu, singurul capabil să depășească sfera strîmtă a subiectivității și să se obiectiveze, aplicîndu-se exclusiv domeniului cunoașterii. Spre deosebire de el, omul obișnuit nu-și poate depăși condiția subiectivă, nu poate ieși din marginile acestui dat.

Dar Eminescu face poezie filozofică. El tălmăcește artistic doctrina schopenhaueriană, înzestrîndu-și eroul nu numai cu atributele cunoașterii raționale, ci și cu o mare capacitate afectivă. Această capacitate afectivă a Luceafărului, devenit simbol al omului de geniu, este punctul generator al alegoriei în poemul lui Eminescu. Fata de împărat este pentru Hyperion nu numai obiectul cunoașterii sale, ci și iubita sa, obiectul unei pasiuni arzătoare. Mistuitoarea sete de iubire îl determină să se hotărască la sacrificiu: abandonarea condiției sale de ființă nemuritoare. Hotărîrea devine simbol al iubirii văzute ca ideal tangibil doar prin credință, devotament și sacrificiu. În ordinea alegorică a poemului, ea echivalează cu puterea lui de a-și depăși condiția și de a se consacra exclusiv obiectului cunoașterii. Aceasta coincide, la rîndul ei, în aceiași parametri alegorici ai operei, cu obiectul pasiunii sale.

Nu tot așa reacționează fata. Deși îl dorește și-l invocă de două ori, tot de atîtea ori îl respinge pentru că nu-l înțelege și pentru că apropierea lui o sperie: *„Și ochiul tău mă-ngheață... Privirea ta mă arde... Deși vorbești pe înțeles,/ Eu nu te pot pricepe"*. Prăpastia dintre ei nu poate fi umplută de dorința ei nelămurită, ci de nepotolita lui sete de dragoste: *„Da, mă voi naște din păcat,/ Primind o altă lege;/ Cu vecinicia sunt legat,/ Ci voi să mă dezlege"*.

Hotărîrea lui rămîne însă fără scop, Eminescu adoptînd, aici, viziunea filozofică a unui univers static. De aceea, Demiurgul nu mai poate acorda lui Hyperion *„o oră de iubire"* în perspectiva morții, pentru că aceasta ar însemna dezechilibrarea sistemului universal, dat o dată pentru totdeauna. Hyperion devine, astfel, o esență pură, suficientă sieși, ca toate esențele lumii.

Pe de altă parte, ființa căreia i se consacrase a depășit criza provocată de nostalgia necunoscutului de deasupra ei și a revenit la condiția comună tuturor celor deopotrivă cu ea.

Izolat prin chiar calitățile lui excepționale, Hyperion-geniul va rămîne *„nemuritor"* prin forța gîndirii, dar *„rece"*, în plan afectiv. S-ar putea vorbi aici de o atitudine estetică romantică, dar intervine liniștita seninătate — atinsă doar de melancolia impersonală a geniului — redobîndită de Hyperion în urma parcurgerii unei experiențe, și eroul se înfățișează acum, ca la clasici, în deplina și matura lui stăpînire de sine. Personaj romantic de-a lungul întregului poem, „Luceafărul de sus" capătă, în final, atributele eroului clasic.

Această complicată problematică a geniului este filtrată în poem prin vasta cultură a poetului. Este mai întîi contribuția cunoștințelor lui Eminescu privind miturile și concepțiile vechilor filozofi despre nașterea lumii și originea elementelor primare ale acesteia: cosmogoniile cele mai diverse, de la vechii indieni — după cum am văzut în *Scrisoarea I* —, la Platon, Hesiod și Aristotel. Eminescu valorifică aici — sau în evocarea „ținuturilor" siderale fără sfîr-

șit, din preajma Creatorului — vechi convingeri filozofice, după care la originea lumii se află Cerul și Pămîntul (Platon) sau Noaptea (Aristotel, Hesiod). Hesiod, de pildă, crede, în *Teogonia*, că Noaptea e fiica Haosului, zeița tenebrelor, mama tuturor zeilor.

Pe de altă parte, folclorul românesc, cu credințele, practicile magice și tradițiile lui, i-a fost familiar. Fata îl invocă pe Luceafăr rostind formule de descîntec stilizate de poet *(„Pătrunde-n casă și în gînd/ Și viața-mi luminează")*. La rîndul lui, Luceafărul se reîntrupează de două ori, după vechile credințe ale filozofiei antice și ale mitologiei păgîne, o dată din cer și mare, căpătînd o înfățișare neptunică (precum Neptun, zeul mărilor, purtînd tridentul, semnul puterii lui, Luceafărul *„ține-n mînă un toiag/ Încununat cu trestii")*; a doua oară, din soare și noapte, luînd, de această dată, chipul demonic, mistuit de patimă, al unui tînăr *„trist și gînditor/ Și palid e la față"*, cu *„ochii mari și minunați"* ce *„Lucesc adînc himeric,/ Ca două patimi fără saț/ Și pline de-ntuneric"*, echivalînd, în imaginația febrilă a fetei, cu Zburătorul din mitologia noastră.

Cînd citim dialogul dintre Demiurg și Luceafăr, ne întîmpină altă ființă mitologică. Demiurgul nu se adresează unui Luceafăr oarecare, ci lui Hyperion însuși, fiu al Cerului, tatăl Soarelui și al Lunii, după Hesiod, Soarele însuși, după Homer. Cu asemenea ascendență sau descendență mitologică, cu semnificația etimologică a numelui însuși *(hyper-eon=cel care merge deasupra)*, înțelegem de ce Eminescu a făcut din Hyperion simbolul genialității absolute.

Pasajele versificate care sensibilizează asemenea geneze sau entități ale Universului îl făceau pe Tudor Vianu să noteze că „Aici se întîmplă acea minune unică a creației poetice ca în cîte două strofe și cu cea mai mare ușurință, în felul cel mai natural, folosind limbajul cel mai simplu, să ni se evoce cîte o cosmogonie, stingerea unei stele, prăbușirea ei în mare sau incendierea întregului cer și închegarea unui chip din văile haosului".

Călătoria Luceafărului spre Creator dovedește marea capacitate a poetului de a concretiza și materializa abstracțiile. Ca să facă accesibilă o noțiune abstractă ca *haosul*, însemnînd dezordinea și confuzia primară a elementelor, Eminescu îi atribuie însușiri din lumea noastră: văi, hotare (strofele 67, 68, 69). La fel spațiul infinit din preajma Demiurgului, noțiune la fel de abstractă, greu de imaginat. Poetul o face accesibilă printr-o definiție poetică *(„E un adînc")*, devenită termen de comparat într-o comparație *(„asemene/ Uitării celei oarbe")*.

Luceafărul însuși, înfățișat în acest fantastic zbor, e sensibilizat printr-o metaforă în care elementul metaforizant e la îndemîna oricui („Părea *un fulger nentrerupt")* sau printr-o alta, recrutată în limbajul basmelor: „El zboară, *gînd purtat de dor"*.

În desfășurarea poveștii fantastice la care asistăm, problematica filozofică se integrează în modul cel mai firesc, ea decantîndu-se mai ales în partea a treia, în dialogul Creatorului cu Hyperion. Limba în care e turnat acest dialog vehiculează termeni de profundă rezonanță („greul negrei vecinicii", „a lumii scară-ntreagă", „izvor de vieți"), în care metafora găsește cîmp larg de acțiune.

Sintaxa poetică taie în materia limbii simetrii ca cele din strofele 77, 78, 79, dar mai cu seamă ca aceea din strofa 74, în care cuvintele *chaos* și *repaos* se

repetă atît la începutul, cît și la sfîrșitul fiecăreia dintre cele două fraze, într-o construcție de o simetrie perfectă:

„Din chaos, *Doamne,-am apărut*
Și m-aș întoarce-n chaos...
Și din repaos *m-am născut,*
Mi-e sete de repaos."

Cînd stabilește opoziția netă între lumea trecătoare a oamenilor și lumea eternă, ai cărei reprezentanți sînt Demiurgul și Hyperion, poetul dă vorbelor celui dintîi densitate aforistică și frumusețe metaforică: *„Cînd valuri află un mormînt/ Răsar în urmă valuri"*, pentru ideea succesiunii generațiilor de oameni. Dar frumusețea acestei construcții metaforice stă în împrejurarea că ea însăși e alcătuită din două metafore: „află un mormînt" (pentru *dispar, mor)* și „răsar" (pentru *apar, se nasc)*. Și exemplele s-ar putea înmulți.

Neîntrecută rămîne supletea cu care Eminescu împletește ideea cu ilustrarea ei metaforică. Ne oprim tot la strofa 77. Primele două versuri sînt o definiție filozofică a nestatorniciei sorții omenești, a fragilității ființei umane și, în termeni schopenhauerieni, a voinței oarbe de a trăi:

„Ei numai doar durează-n vînt
Deșerte idealuri"...

Următoarele două întăresc afirmația prin construcția metaforică.

Hyperion capătă, în *„Luceafărul"*, și alte semnificații simbolice. Capabil de o hotărîre ce-i afectează însăși condiția lui superioară de nemuritor, el ni se înfățișează ca un Titan al mitologiilor păgîne sau ca un Satana al mitologiilor creștine, în stare a se răzvrăti împotriva ordinii prestabilite, de aproape înrudit cu alți eroi titanieni din opera poetului nostru: cu demonul, din *Înger și demon*, sau cu proletarul, din *Împărat și proletar*.

Opunînd însă acestei răzvrătiri o forță supremă, sub chipul Creatorului însuși, în virtutea viziunii statice asupra lumii, Eminescu a rezolvat magistral nodul contradicțiilor dintre forțele opuse, dînd astfel curs semnificațiilor ultime ale alegoriei sale, opunînd mai departe și definitiv condiția omului de geniu cu aceea a omului comun.

Erotică și natură. Umanism romantic în *„Luceafărul"*. Ne-am dat seama, din cele spuse pînă aici, ce pondere deosebită are, în alegorizarea înțelesurilor poemului, *dragostea*. Sentimentul ca atare nu numai că reprezintă punctul generator al lirismului întregului poem, dar el propulsează întregul mecanism al operei, determină hotărîri cruciale, modifică atitudini, schimbă direcțiile coordonatelor principale ale evoluției afective a eroilor. Într-un cuvînt, erotica reprezintă, în *Luceafărul*, cheia de boltă a întregii arhitecturi a poemului.

Eminescu a aspirat în permanență spre dragostea ideală, împletită din dăruire, puritate și devotament. Iată imaginea unei asemenea iubiri, rezultată din neprihănita proiectare a dorinței în apele limpezi ale oglinzii:

„Și din oglindă luminiș
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari, bătînd închiși
Pe fața ei întoarsă.

Ea îl privea cu un surîs,
El tremura-n oglindă,
Căci o urma adînc în vis,
De suflet să se prindă."

Avem aici, transfigurată, dragostea, esența ei spiritualizată, purificată de orice intenție materială, căpătînd substanță în virtuala realitate din oglindă. Eminescu transfigurează aici realitatea de două ori: o dată pentru că fata își întîlnește iubitul în vis, a doua oară, pentru că idila se desfășoară în lumea imaterială a oglinzii. E de presupus că poetul a prins în aceste versuri expresia poetică cea mai potrivită a conceptului său erotic.

Să comparăm acum aceste strofe cu acelea care detaliază ritualul amoros, a cărui „victimă" va fi, pînă la urmă, Cătălina. Pe cît de sus se află ideea erotică în primul caz, pe atît de jos o găsim în vorbele și gesturile lui Cătălin:

„Dar ce frumoasă se făcu
Și mîndră, arz-o focul;
Ei Cătălin, acu-i acu
Ca să-ți încerci norocul.

Și-n treacăt o cuprinse lin
Într-un ungher degrabă..."

Sigur, în zugrăvirea izbitor antitetică a celor două moduri de a iubi atîrnă mult țelurile ideatice și artistice urmărite de poet, o anumită intenționalitate romantică, dar nu pot fi trecute cu vederea nici înălțătoarea pasiune a Luceafărului, nici efortul fetei de a-și depăși condiția. Dealtfel, însuși Eminescu ridică, prin a doua ipostază a idilei Cătălin-Cătălina, de la sfîrșitul poemului, dragostea pămînteană la cele mai de sus cote ale sale, Cătălin modificîndu-și atît gesturile, cît și vorbele. Dacă în partea întîi a poemului Eminescu imaginează dragostea ideală, intangibilă la nivel uman, dar existentă, totuși, ca aspirație și exprimată în manieră romantică, în ultima parte poetul ne înfățișează dragostea posibilă, ridicată la cea mai înaltă potență umană, așa cum mai făcuse și în alte idile, ca *Sara pe deal, Dorința, Crăiasa din povești* etc. Ca să ne-o poată înfățișa astfel, Eminescu plasează idila Cătălin-Cătălina nu între zidurile înguste ale palatului, cum o făcuse prima oară, ci în spațiile largi ale unei naturi exuberante, poleită de razele lunii și înmiresmată de parfumul teilor. Recitirea strofelor 87 – 93 va ușura observația că poetul se slujește de o compoziție adecvată pentru a adînci pulsația sentimentului sub blînda protecție a armoniilor naturii. Strofele 87 și 88 surprind splendorile naturii în amurg:

„Căci este sara-n asfințit
Și noaptea o să-nceapă;
Răsare luna liniștit
Și tremurînd din apă
Și împle cu-ale ei scîntei
Cărările din crînguri.
Sub șirul lung de mîndri tei
Ședeau doi tineri singuri..."

Următoarele trei strofe cuprind patetica declarație de dragoste a lui Cătălin, adînc pătimașa lui sete de dragoste, declarație și pasiune cu nimic mai prejos de vorbele adînci și hotărîrea înaltă a Luceafărului, în împrejurări similare.

După ce notează, în strofa 93, contemplarea scenei de către Hyperion, reținînd, pentru contrastul cuvenit, reacția fetei la vorbele și gesturile iubitului ei pămîntean, Eminescu face loc din nou naturii protectoare, într-o superbă imagine:

„Miroase florile-argintii
Și cad, o dulce ploaie,
Pe creștetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie."

Din basmul cules de Kunisch, Eminescu înlăturase finalul brutal al zdrobirii fetei sub stînca prăvălită, din răzbunare, de către Zmeu. Faptul ține nu numai de ceea ce Vianu numea „primul pas către accentul de seninătate înaltă cu care varianta definitivă se încheie", ci și de umanismul poetului.

În acest sens, mai convingătoare pare evoluția pe care idila Cătălin-Cătălina o înregistrează de la a doua la a patra parte a poemului. În partea a doua, Eminescu coborîse pe cei doi mult prea jos pe scara ființelor terestre. Limbajul folosit și felul în care Cătălin detaliază ritualul erotic ne conving de acest lucru. Sub vorbele pajului pulsează verva reținută a satiricului din *Scrisori*. În partea ultimă a poemului însă, poetul are în vedere reabilitarea semenilor săi. Disprețul și ironia pe care le simțim mușcătoare în partea a doua se estompează cînd îl auzim pe Cătălin rostind vorbe atît de adînci sub bolțile teilor încărcați de floare. Simțim că Eminescu văzuse acolo latura facilă a dragostei. El se slujise de ea doar pentru a pune distanța cuvenită între cele două sfere de existență incompatibile. Însă dragostea lui pentru oameni nu l-a părăsit nici o clipă, fapt verificat de împrejurarea că nu i-a abandonat într-o ipostază neconvenabilă, reurcîndu-i la valoarea lor, odată cu maturizarea deplină a trăirilor acestora. Simțim, de asemenea, că, identificîndu-se cu Hyperion, Eminescu se disociază în același timp de eul său transfigurat în poem: pe cînd Hyperion îi privește pe oameni cu detașare, poetul rămîne alături de ei, bucurîndu-se de izbînda lor asupra clipei trecătoare. În toate acestea vedem, în ultimă instanță, fierbintele umanism la focul căruia Eminescu și-a plăsmuit capodopera.

Concluzii. *Luceafărul* ni se înfățișează, cum observa Tudor Vianu, ca „o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte."

Într-adevăr, dragostea unei pămîntene pentru o ființă supranaturală, melancolia singurătății geniului, spaima demonică a femeii în fața iubirii, labilitatea sentimentului de dragoste și dezamăgirea pricinuită de acest adevăr, steaua, ca simbol al iubirii, cosmogoniile sînt tot atîtea teme și motive romantice abordate de poet în creațiile anterioare și care s-au revărsat generos și armonic în ultima creație, cea mai deplină, a geniului tutelar al poeziei noastre naționale.[1]

[1]Vezi și manualul de clasa a IX-a.

Nu e ușor să stabilim cu precizie componentele intime ale acestui tot artistic, indestructibil, care se cheamă *Luceafărul*. Totuși, cel puțin patru dintre ele par a fi evidente. Una este *povestea fantastică*, pe care Eminescu o găsește în tezaurul nostru folcloric. A doua este *problematica filozofică* cu care poetul vine din cultura universală. *Limba românească*, pe de o parte, și *talentul poetic eminescian*, pe de altă parte, au facilitat sudura incredibilă dintre primele două. Vraja care ne învăluie parcurgînd strofă după strofă textul poemului nu subzistă însă, cum ne-am aștepta, într-o impresionantă revărsare de figuri de stil. Firește, acestea nu lipsesc, dar în *Luceafărul* ne întîmpină o extraordinară simplitate și concentrare a expresiei artistice. În plus, poetul a turnat substanța poemului într-o foarte potrivită prozodie.

Catrenele sînt structurate pe alternarea perioadelor iambice de 8 cu cele de 7 silabe:

1. — ˘/ — ˘/ — ˘/ — ˘
2. — ˘/ — ˘/ — ˘/ —
3. — ˘/ — ˘/ — ˘/ — ˘
4. — ˘/ — ˘/ — ˘/ —

G. Călinescu descoperise această schemă prozodică în balada *Lenore* a germanului Bürger și considera că Eminescu realizase cu ea ceea ce el numise, printr-un aparent paradox, o *„complexitate simplă"*.

TEME

1. **Purtați o discuție pe marginea implicațiilor filozofice din** Luceafărul **și explicați traducerea lor alegorică în poem.**
2. **Alcătuiți o compunere al cărei obiect să fie analiza limbajului poetic pe textul a zece strofe, la alegere.**
3. **Faceți o compunere al cărei punct de plecare să fie strofa 78 a poemului** Luceafărul.
4. **Realizați o compunere cu titlul:** Luceafărul — sinteză a creației poetice eminesciene. **Folosiți ca material critic studiul lui Tudor Vianu,** Luceafărul, **din volumul** Studii de literatură română, **Editura didactică și pedagogică, 1965, p. 270-282.**

BIBLIOGRAFIE

Caracostea, D., *Simbolul suprem*, în *Arta cuvîntului la Eminescu*, Colecția Eminesciana, Iași, Editura Junimea, 1980, p. 330—422.

Călinescu, G., *Luceafărul*, în *Opera lui M. Eminescu*, vol. II, București, Editura Minerva, 1970, p. 90—102.

Manolescu, Nicolae, *Vocile lirice ale „Luceafărului"*, în *Teme*, București, Editura Cartea românească, 1971.

Mincu, Marin, *Mihai Eminescu, „Luceafărul"*, Colecția „Texte comentate", Lyceum, București, Editura Albatros, 1978.

Todoran, Eugen, *Luceafărul — simbol și alegorie*, în *Eminescu*, București, Editura Minerva, 1972, p. 476—537.

Vianu, Tudor, *Luceafărul*, în *Studii de literatură română*, București, Editura didactică și pedagogică, 1965, p. 270—283.

Eminescu — poet național. Romantismul a creat eroi naționali și a descoperit folclorul. M. Eminescu se identifică cu spațiul și timpul poporului său, trăiește istoria, tradiția și destinul neamului românesc, printr-o contopire a „geniului individual" cu cel „național"; astfel, opera lui devine „expresia integrală a sufletului românesc".

În *Scrisoarea III*, Mircea cel Bătrîn invocă o „istorie eroică" (Z. Dumitrescu-Bușulenga), ce coboară pînă în vremea lui Darius, secolul VI—V î.e.n. Herodot îl prezintă pe acesta însetat de putere, dînd ordin să se „dureze" un pod peste Istru și cerînd învinșilor „pămînt și apă". Viziunea din acest poem se integrează în ansamblul vizionar ce se creează în cuprinsul întregii opere eminesciene. Pămîntul țării cunoaște o „vîrstă de aur" pe timpul lui Decebal, pe care Eminescu îl investește, în *Memento mori*, cu o valoare mitică. Eminescu vede nașterea poporului în planul „marilor geneze" și crede în viabilitatea nației române: „Românul stă pe loc ca muntele de fier". Creșterea neamului este cuprinsă într-o metaforă-simbol: „În sîmburul de ghindă/ E un stejar" *(Mureșanu)*, sămînța neamului este, cum ar spune L. Blaga, „mirabilă", ea naște în permanență noi energii, capabile să-i asigure continuitatea: „În tine e puterea-ți, nălțarea-ți și pieirea-ți".

Eminescu evocă eroii naționali, mai ales pe aceia care au purtat cu ei conștiința continuității neamului. Ei se numesc Decebal, Mircea, Ștefan, Petru Rareș, Mihai Viteazul, Horia, Andrei Mureșanu. Mitul este alimentat cu basmul românesc, cu cîntece de ritual, cu elemente pastorale.

În *Memento mori*, istoria se îmbină cu mitul, demonstrînd originea și permanența neamului. A existat „o ipostază mitică a poporului român", cînd destinul oamenilor era descifrat de preotul Zamolxe.

Evocarea evului mediu, cu voievozi entuziaști, autori de fapte mari, se constituie în jurul celui mai măreț moment — Ștefan cel Mare și neamul Mușatinilor —, consemnat în vastele proiecte eminesciene: *Mușat și codrul, Visele unei nopți de vară, Mușat în biserică, Mușat la domnie, Mușat în război.* În toate aceste proiecte, istoria este surprinsă în contextul folcloric: Ștefan este un voinic „cu pieptarul de oțel, cu cușma neagră de miel", pe care-l cheamă codrul și izvoarele să-l facă împărat: „Hai Mușat, să ne-nțelegem/ Și-mpărat să ni te-alegem,/ Împărat izvoarelor/ Și al căprioarelor".

Natura va participa la istorie *(Scrisoarea III)*: „...tot ce mișcă-n țara asta, rîul, ramul,/ Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este...".

Istoria și mitul românesc sînt prezente în poezia eminesciană, în coordonatele folclorice ale datinii, ale expresiei și ale cugetului românesc.

Folclorul și limbajul poetic eminescian. „Eminescu a lăsat un bogat material folcloric, cules de el sau copiat din culegerile altora: cîntece de dragoste și de dor, cîntece de haiducie și de voinicie, bocete, blesteme, cîntece de petrecere, strigături, jocuri de copii, o urare, un plugușor, un colind, basme. (La 19 ani, făcea parte din societatea culturală «Orientul» — 1869 —, care își propunea să culeagă folclor.)" Poetul are exemplul lui Alecsandri, dar felul cum asimilează și gîndește folclorul reprezintă un moment în a doua jumătate a secolului al

XIX-lea. Folclorul este legat de istoria consemnată în cronici, el reprezintă viața și simțămintele poporului și are, după părerea poetului, un rol important în formarea literaturii culte. Eminescu prelucrează folclorul ca și pașoptiștii; la el însă „ideea stilizării izvoarelor cîștigă teren în direcția simplității, armoniei și perfecțiunii verbale".

Troian și Dochia, litografie din oficina asachiană

Poetul a fost un inovator; în prelucrarea folclorului, merge pînă la modificări esențiale. Astfel, basmul *Fata în grădina de aur* capătă un înțeles simbolic: soarta geniului pe pămînt; în poeziile *Revedere, Ce te legeni..., La mijloc de codru...* observăm osmoza cu natura. Se aduc în antiteză elementele de permanență ale cosmosului cu sentimentul trecerii, al devenirii, în adevărate elegii folclorice:

„Iar noi locului ne ținem,
Cum am fost așa rămînem:
Marea și cu rîurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna și cu soarele,
Codrul cu izvoarele".

Eminescu asimilează folclorul, cizelîndu-i expresia artistică pînă la filigran, deschizînd drum lui T. Arghezi, L. Blaga, I. Barbu, la care folclorul se transformă, conform structurii cerute de transfigurarea și condensarea imaginii artistice. Eminescu ajunge, cum spunea G. Călinescu, la acel „folclor savant", citînd, în acest sens, poezia *Mai am un singur dor*. Ciobanul din *Miorița* și Eminescu iubesc natura și doresc să fie înmormîntați în mijlocul ei. Moartea, ca și în poezia populară, înseamnă nuntă, înseamnă contopirea, unirea cu pămîntul:

„Mai am un singur dor:
În liniștea serii
Să mă lăsați să mor
La marginea mării".

M. Eminescu prețuiește textele vechi, care păstrează nealterată limba poporului. Nota populară se observă în lexicul bogat, în regionalisme și cuvinte arhaice *(jele, îmblă, pahară, opaiț, pîrleaz)*.

De la Eminescu încoace, se scrie și se vorbește altfel: numeroși exegeți care s-au aplecat asupra limbajului eminescian au analizat bogăția și varietatea figurilor de stil (T. Vianu), probleme legate de vocabular și de structura gramaticală a limbii poetului (Gh. Bulgăr, G.I. Tohăneanu). Au fost precizate, astfel, următoarele caracteristici: numărul mare de cuvinte populare care dau un anumit colorit pitoresc limbii; folosirea verbelor în forme populare *(spăriet, împrăștiet, cură);* a articolelor posesiv și demonstrativ ce îmbracă forme moldovenești sau muntenești *(a nopții stele, dorul țării cei străbune);* a construcțiilor populare sau arhaice *(s-a fost deschis o poartă, unde au fost căzut)*. Sintaxa este adesea populară *(Ci eu în lumea mea mă simt...)*. Construcția copulativă se revarsă în valuri cuprinse în versuri lungi, în ritm trohaic, rime rare și împerecheate *(rump-scump, cură-gură)*. Predilecția pentru forma populară face versul cristalin, muzical, cu o tonalitate unică: *A fost odată ca-n povești... o prea frumoasă fată,* după ce trecuse prin forma superlativului popular perifrastic: *o mult frumoasă fată.*

Urmărind laboratorul poetic eminescian, realizăm, de fapt, transfigurarea elementelor populare în metafore și sensuri simbolice: „Iară flori și frunze moarte/ Împrejur ne-or troieni"; „Flori de tei deasupra noastră/ Or să cadă rînduri-rînduri". Exemplul cel mai edificator, în acest sens, îl constituie *Luceafărul* (vezi analiza poemului). Pornind de la expresia populară, M. Eminescu o încarcă de sensuri, făcînd-o, în același timp, să vibreze muzical, dîndu-i culoare și nuanță.

Un rol deosebit în poezia sa îl au sinonimele. Eminescu caută termenul cel mai potrivit și mai pur, în funcție de cerințele imaginii. Este celebru exemplul sinonimiei cuvintelor *prav, praf, pulbere, colb:* „Noi reducem tot la *pravul* azi în noi, mîni în ruină", „Toate-s *praf*... — Lumea-i cum este" — *Epigonii;* „Precum *pulberea* se joacă în imperiul unei raze" — *Scrisoarea I;* „Dar lăsați măcar strămoșii ca să doarmă-n *colb* de cronici" — *Scrisoarea III.*

Problema neologismelor ocupă un loc aparte în întregirea universului poetic. Ele domină perioada de tinerețe a poetului și în poezia postumă. Unele dispar în poeziile de maturitate *(flamă, vergină)*. O caracteristică a limbii poetice din perioada de tinerețe este fixarea ei în linia tradiției literare — schimbarea valorii gramaticale, trecerea de la o conjugare la alta, desufixarea sau sufixarea unor verbe (întîlnim, astfel: *flori rîzînde, liră vibrîndă, nimic nu mai sperez)*. Elementele acestea dispar în creația de maturitate, cînd se realizează un echilibru între fond și formă.

Procedeele care țin de sintaxa poetică sînt frecvent folosite în perioada de tinerețe: repetiția, interogația și invocația retorică, inversiunea, antiteza: „La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă"; „Șoptind șoapte de amor", „Or să cadă rînduri-rînduri"; „Și de crunta-mi vijelie tu te aperi c-un toiag?", „O, mamă, dulce mamă"; „Cum? Cînd lumea mi-e deschisă, a privi gîndești că pot...".

Analizînd *epitetul eminescian,* constatăm că el este foarte frecvent în poezia de început, de exemplu **„epitetul ornant"** *(blînd, dulce, gingaș, pal)*. În perioada următoare domină **„epitetele individuale"**, de o mare forță sugestivă *(adînc, vechi, etern, senin* — ochiul). **„Epitetul cromatic"** îl descoperim și în

perioada de tinerețe și în cea a maturității *(alb, verde, dalb, negru, vînăt);* acesta obține contraste specific romantice: „Atunci luna iese norilor regină/ Fruntea lui cea pală roșu o-nsenină". De semnalat **epitetul multiplu sau în lanț** *(Venere și Madonă, Epigonii, Noaptea, Egipetul)*. **Epitetele au valoare personificatoare** *(lumina blîndei lune, tînguiosul glas de clopot)* sau **metaforică** *(cugetările regine, flori vergine, lumina fecioară)*.

Comparația se bucură de o mare răspîndire în perioada de început; ea revine ca un laitmotiv; structura acesteia amintește de comparația de tip homeric și de comparația în lanț; gramatical, comparațiile sînt juxtapuse sau legate („Căci te iubesc, copilă, ca zeul nemurirea/ Ca preotul altarul, ca spaima un azil;/ Ca sceptrul mîna blîndă, ca vulturul mărirea,/ Ca visul pe-un copil").

Metafora este concentrată, puternică și rară: „Alpi cu frunțile de gheață", „Noaptea mea de patimi", „Stelele nasc umezi pe bolta senină".

Toate mijloacele artistice trăiesc nu numai prin forța de sugestie, dar și prin muzica pe care o emană fiecare vers. Muzica este aceea care face parcă metafora, simbolul, comparația, deși abstracte și rare, accesibile. Muzica se realizează prin alternarea de ritmuri, prin rimele rare, prin aliterații, printr-o anume repartiție a vocalelor în structura versului („De rácla ta razim eu hárfa mea spártă") sau prin folosirea cu scop eufonic a inversiunilor („Îngîna-ne-vor c-un cînt") ori a onomatopeei.

Condiția geniului și a artei. M. Eminescu este un inadaptat superior și are conștiința condiției artistului și a operei lui în societate. Condiția geniului pe pămînt este definită în termeni schopenhauerieni: „...pe pămînt nu este capabil de-a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit, el nu are moarte, dar nici noroc".

În poezia eminesciană, geniul este întruchipat în două ipostaze: demon și titan. Demonul, deși forță a răului, devine revoluționarul înfrînt *(Înger și demon)*. Titanul dovedește forță revoluționară *(Mureșan, Geniu pustiu)*.

> „Imaginea titanului eminescian se va realiza de predilecție în punctul de conjuncțiune a revoluționarului romantic cu idealuri socialiste și a reminiscențelor mitologice" *(D. Popovici)*.

Cele două ipostaze (demon, titan) se contopesc într-un singur personaj, care sfîrșește prin a se izola de lume și societate, întocmai geniilor; *Scrisoarea I, Scrisoarea II, Criticilor mei, Cu gîndiri și cu imagini, Icoană și privaz* sînt poeme realizate din perspectiva creatorului genial.

Geniul este înfrînt. El va urca treptele contemplației și ale însingurării. Luceafărul va rămîne *nemuritor și rece,* izolat, nefericit, va privi cu stoicism mișcarea trecătoare pe marea scenă a lumii: *Ce e val, ca valul trece — Glossă.* El va rămîne indiferent la frămîntarea măruntă omenească: „Dar sătul de ea și de mine însumi/ Am să urc din nou părăsita treaptă/ Ochii nemișcați ridicînd la steaua-mi/ Nemuritoare".

Hyperion (Luceafărul) este demon, titan și geniu; el vrea să-și depășească condiția, să se realizeze uman, dar sfîrșește prin a se izola de oameni: „Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece".

Privirea eminesciană capătă perspective titaniene cînd pătrunde începuturile omenirii, evoluția civilizațiilor și prăbușirea lor.

Cosmogonia la Eminescu este kantiană, dar descoperim în ea și elemente din *Imnurile vedice*. Bătrînul dascăl din *Scrisoarea I* este geniul purtător al unui sentiment elegiac generat de incompatibilitatea cu lumea. Nașterea și stingerea, macro- și microtimpul, timpul etern sînt văzute din perspectivă titaniană. Soarele se răcește după ce izbucnește în flăcări fierbinți, planetele intră în dezordine, revenind la forma de neant, de veșnicie, negînd ideea de timp (Schopenhauer): „Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș/ Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,/ Cum planeții toți îngheață și s-azvîrl rebeli în spați/ Ei, din frînele luminii și ai soarelui scăpați;/ Iar catapeteasma lumii în adînc s-au înnegrit,/ Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;/Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie". Timpul și spațiul sînt relative, ne spune Eminescu în *Sărmanul Dionis* și în *Panorama deșertăciunilor*. O dimensiune a timpului este prezentul etern: „Cu mîne zilele-ți adaogi,/ Cu ieri viața ta o scazi/ Și ai cu toate astea-n față/ De-a pururi ziua cea de azi".

Pentru geniu, lumea terestră este un cerc prea strîmt în raport cu idealurile și visurile lui. Pesimismul lui Eminescu este o caracteristică care îl apropie de romantici; Tudor Vianu vorbea de o anume „blîndețe a pesimismului eminescian"; pesimismul lui decurge din reflecția asupra sorții omului de geniu, a decăderii epocii în care a trăit, a nefericirii individuale.

Poetul își va găsi ca forme de protest evadarea în vis, disprețul, ironia și satira față de societate. Ironia domină poezia cu caracter filozofic, satira, poezia socială (vezi analiza la *Împărat și proletar)*. Așadar, urmărind condiția geniului în context social, în lirica eminesciană, descoperim și alte teme și motive romantice, ca: motivul demonului, al titanului, nașterea și stingerea universului, precum și formele de protest social.

Evadarea în vis. Pentru creatorul romantic, visul însemna o lume infinită, o îmbogățire a realului, înfrîngerea timpului și spațiului, un mijloc de cunoaștere, o treaptă spre cunoașterea absolută. Mitul sufletului descoperit în vis a fost adus în literatură de Novalis și de Leibniz. Visul care se poate transforma în realitate și transmigrarea sufletului dau posibilitatea pătrunderii în domeniul conștiinței.[1] De asemenea, descoperim la Eminescu visul ca reverie sau visul ca aspirație, visul-iluzie, starea de vis etc. (Z. Dumitrescu-Bușulenga): „Vom visa un vis ferice,/ Îngîna-ne-vor c-un cînt/ Singuratece izvoare/ Blînda batere de vînt".

Starea de visare din sonete transformă amintirea în realitate. Ca și în *Luceafărul* („Căci o urma adînc în vis/ De suflet să se prindă"), visul este singura posibilitate de a comunica cu o iubire trecută sau posibilă în viitor. Visul reliefează contrastul dintre real și ideal și este un mijloc de a suporta realul: „Le simțim ca-n vis pe toate". Ca la marii romantici universali, și la M. Eminescu apare visul erotic, visul coșmar, visul paradisiac, visul ca stare de farmec.

[1] Trecerea dintr-o epocă într-alta, pătrunderea în lumea solară, raiul, iadul și moartea reprezintă „cea mai fascinantă tălmăcire în imagini a ideii de cunoaștere absolută" (Zoe Dumitrescu-Bușulenga).

Natura și dragostea. Natura și dragostea sînt teme romantice prin excelență, ele subordonînd în poezia eminesciană o gamă întreagă de motive specifice curentului: luna, apa, codrul, cornul, floarea albastră, lumea siderală, muzica sferelor, precum și „dispozițiile lăuntrice: extaz, duioșie, luciditate, revoltă, exaltare, sarcasm".

Erosul eminescian pendulează între spiritualizare și pasiune. Eminescu prezintă ipostazele sentimentului iubirii legat de dorul folcloric (T. Vianu), de o natură „în devenire" și cu întruchipări feminine (E. Papu) sau de natura-peisaj, macro- și microuniversul (G. Călinescu). Sentimentul dragostei cunoaște suferința iubirii pierdute *(Și dacă..., Floare albastră, Lacul)*, dragostea fără speranță *(Dacă iubești fără să speri, De cîte ori, iubito)* și cea împlinită *(De ce te temi)*.

Femeia este serafică; idealul de la care pleacă este Beatrice (Dante) și Laura (Petrarca), „femeia-înger", menită să înnobileze sufletul omului (așa o vor cînta Leopardi, Carducci și Goethe). În opoziție cu ea apare femeia demonică sau titanică, cum o numește G. Călinescu, menită să aducă suferință poetului. Iubirea pasionată, ca și la Heine, Musset sau Hugo, îl situează pe Eminescu în romantism. Femeia va provoca „voluptate și durere", „farmec dureros", o stare de spirit pornită din dorul folcloric, implicînd ideea că bucuria nu este decît o durere mai adîncă. Împerecherea între starea de fericire și suferință în iubire este un motiv întîlnit la romanticii Hölderlin, Novalis, Chateaubriand. Dorul eminescian este „emoția complexă" în care „durerea pierderii" se complică cu fericirea generată de o iubire trecută sau proiectată în viitor. „Dulcea jele", de expresie populară, încarcă durerea și voluptatea romanticilor cu dorința de dezmărginire: „Și cînd inima ne crește/ De un dor, de-o dulce jele". Poetul va scrie poezii în care răsună chemarea iubirii *(Lacul, Dorința)* sau care îndulcesc pierderea iubirii printr-o stare de vis *(Departe sunt de tine, Atît de fragedă)*.

În ce privește evoluția poeziei erotice, starea generală este elegiacă, pornind de la puterea de iluzionare, în prima perioadă, și coborînd spre ideea că iubirea este „un mijloc viclean al naturii care ne înconjoară cu iluzii". Influența schopenhaueriană face să sporească proporțiile elegiace ale eroticii eminesciene, ajungînd la satiră *(Scrisoarea V)*.

În poezia de tinerețe iubita este caldă, luminoasă, șăgalnică *(De-aș avea, O călărire în zori, Povestea teiului)*; mai tîrziu, ea se împietrește, imaginea ei este statuară și rece.

Poetul trăiește golul existenței, poezia de dragoste căpătînd substrat filozofic. Se adîncește procesul analitic, se încarcă de lumini mitologice, poetul ajunge la ideea că trecerea universală este și aici suverană *(Floare albastră, Lacul, Sonete, Și dacă...)*.

Natura apare ca un suflu al lumii interioare a poetului și ca o suprarealitate, un univers infinit în mișcarea lui. Natura, ca peisaj, o situează G. Călinescu în Moldova, enumerînd flora și fauna, macro- și microcosmosul. Apare motivul codrului, sînt enumerați: teiul (pentru mireasmă), arinul (pentru sălbăticie),

plopul (reprezentînd singurătatea), salcia (copac lacustru), nucul, cireșul, mărul (evocă copilăria), liliacul (simbolizează iubirea juvenilă), salcîmul (rusticitatea). Vegetația lacustră este bogat exemplificată: nufărul, răchita, trestia. Fauna este săracă: calul, ciuta, cerbul; dar pădurea vine cu o lume de insecte, de păsări și de fluturi.

Natura este văzută în „ipostaza feminității", de iubită, logodnică sau de mireasă. Motivul lunii este învestit cu maiestatea feminină: „regina nopții, moartă", „lună tu, stăpîn-a mării", „sfîntă regină". Pădurea apare și ea în ipostază feminină, chemîndu-și iubitul: „O, rămîi, rămîi la mine,/ Te iubesc atît de mult!". Aceeași pădure îi spune poetului: „Te asamăn unui prinț". Natura are mișcări și gesturi tandre, ca femeia însăși. Și noaptea, și luna, și steaua alunecă, se ridică, vin încetișor, răsar, plutesc, ca și iubita: „Se ridică mîndra lună"; „Ca răsărirea stelei în tăcere"; așa cum iubita apare „cu un moale pas", ca răsărirea unei stele, „plutind te vei desface", „cobori încet... aproape, mai aproape".

Sub raport muzical, feminitatea acționează culminant în plînsul apei: „apele plîng clar", așa cum „ochii-n lacrimi și-i ascunde". Însuși poetul se retrage din sfera umană și se integrează naturii, ca principiu masculin al ei. Luceafărul nu este om, ci component al naturii; metamorfozele lui umane nu rezistă, el sfîrșește prin a se integra cosmosului (E. Papu).

(Metamorfozele lui nu se realizează de la om la natură, așa cum se-ntîmplă în basm, ci procesul este invers, natură-om. De exemplu, în *Legenda ciocîrliei*, a lui V. Alecsandri, fecioara se transformă în ciocîrlie, în timp ce la Eminescu steaua, ca element cosmic, se transformă în om.)

Ca și la Leopardi și Vigny, poetul se refugiază în natură și „aceasta nu rămîne fără ecou la durerile lui" (Tudor Vianu).

Eminescu nu este un „pictor al formelor, ci al luminii". Peisajele sînt surprinse în devenirea lor, sub imperiul luminii sau al apei. Uneori, lumina însoțește apa, contopindu-se cu ea (procedeu romantic): „Iată lacul. Luna plină/ Poleindu-l, îl străbate;/ El aprins de-a ei lumină/ Simte-a lui singurătate".

O ipostază a naturii este legată de întrepătrunderea regnurilor: *Revedere*, *Miron și frumoasa fără corp*, *Cezara*. Natura devine un eden păgîn, în care asistăm la explozii de sevă și vitalitate *(Memento mori, Cezara)*.

Putem menționa o natură proaspătă și bogată sau o natură grea, arhaică, gigantică *(Gemenii, Memento mori)*, o natură a ceților nordice *(Diamantul Nordului, Geniu pustiu)* sau cu elemente siderale *(Luceafărul, Sărmanul Dionis)*.

În cadrul evoluției erotice ni se dezvăluie o natură bogat colorată (cu flori de tei, trandafiri roșii, nuferi galbeni, flori albastre, romanițe) ce dă prospețime, vis și o stare de iluminare în dragoste.

Treptat, odată cu procesul de dezamăgire, de întunecare a poetului, culorile se estompează, trăirile iubirii sînt tot mai abstracte, natura se învăluie în taine, codrul devine împărat slăvit, marea — leagănul somnului și al morții.

Raportat la timpul și la spațiul în care a trăit, M. Eminescu le depășește, fiind nu numai cel mai de seamă poet al românilor, ci și culmea la care ajunge spiritualitatea românească.

Debutează sub semnul romantismului pașoptist, pentru ca, treptat, poezia lui să se sincronizeze cu momentele importante ale evoluției poeziei universale dictate de „spiritul epocii".

Temele romantice cuprinse în universul operei aduc un registru imagistic bogat în sensuri, expresie a unei conștiințe tragice, care încearcă să-și depășească condiția.

M. Eminescu este un mare poet național și, prin aceasta, a intrat în universalitate.

TEME

1. Dezvoltați temele romantice propuse în acest capitol, în lucrări cu următoarele subiecte: „Condiția poetului și a poeziei în lirica eminesciană"; „Natura și dragostea în poezia lui M. Eminescu"; „M. Eminescu, poet național și universal".

2. Cuvîntul glosă **vine din grecescul** glossa **și înseamnă limbă. Prin lărgirea sensului, a ajuns să însemne comentariu. Izvorul** Glossei **eminesciene îl aflăm în motivul „lumea ca teatru" și în cugetările sceptice ale filozofului Oxenstierna, om de stat suedez (1583—1654), care au circulat în manuscrise românești încă din secolul al XVIII-lea.**

— Ce este glossa **ca specie literară?**

— Prin ce se realizează stilul sentențios și rece al Glossei?

— Enunțați mișcarea ideilor din Glossă.

— Figurile de stil sînt înlocuite de maxime traduse în cuvinte și expresii populare pentru a sublinia mari adevăruri. Enumerați-le.

— Care este rolul prezentului etern în această poezie?

— În ce măsură Glossă **este o satiră la adresa societății?**

GLOSSĂ

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi și nouă toate;
Ce e rău și ce e bine
Tu te-ntreabă și socoate;
Nu spera și nu ai teamă,
Ce e val ca valul trece;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămîi la toate rece.

Multe trec pe dinainte,
În auz ne sună multe,
Cine ține toate minte
Și ar sta să le asculte?...
Tu așează-te de-o parte,
Regăsindu-te pe tine,
Cînd cu zgomote deșarte
Vreme trece, vreme vine.

Nici încline a ei limbă
Recca cumpăn-a gîndirii
Înspre clipa ce se schimbă
Pentru masca fericirii,
Ce din moartea ei se naște
Și o clipă ține poate;
Pentru cine o cunoaște
Toate-s vechi și nouă toate.

Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui;
Joace unul și pe patru
Totuși tu ghici-vei chipu-i,
Și de plînge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Și-nțelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine.

Viitorul și trecutul
Sunt a filei două fețe,
Vede-n capăt începutul
Cine știe să le-nvețe;
Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie
Te întreabă și socoate.

Căci aceloraşi mijloace
Se supun cîte există,
Și de mii de ani încoace
Lumea-i veselă și tristă;
Alte măști, aceeași piesă,
Alte guri, aceeași gamă,
Amăgit afli de-adese
Nu spera și nu ai teamă.

Nu spera cînd vezi mișcii
La izbîndă făcînd punte,
Te-or întrece nătărăii,
De ai fi cu stea în frunte;
Teamă n-ai, căta-vor iarăși
Între dînșii să se plece,
Nu te prinde lor tovarăș;
Ce e val, ca valul trece.

Cu un cîntec de sirenă,
Lumea-ntinde lucii mreje;
Ca să schimbe-actorii-n scenă,
Te momește în vîrteje;
Tu pe-alături te strecoară,
Nu băga nici chiar de seamă,
Din cărarea ta afară
De te-ndeamnă, de te cheamă.

De te-ating, să feri în laturi,
De hulesc, să taci din gură;
Ce mai vrei cu-a tale sfaturi,
Dacă știi a lor măsură;
Zică toți ce vor să zică,
Treacă-n lume cine-o trece;
Ca să nu-ndrăgești nimică,
Tu rămîi la toate rece.

Tu rămîi la toate rece,
De te-ndeamnă, de te cheamă;
Ce e val, ca valul trece,
Nu spera și nu ai teamă;
Te întreabă și socoate
Ce e rău și ce e bine;
Toate-s vechi și nouă toate:
Vreme trece, vreme vine.

3. Argumentați afirmația lui Titu Maiorescu: „Pe cît se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe în secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbii naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a veștmîntului cugetării românești".

BIBLIOGRAFIE

Călinescu, G. — *Opera lui M. Eminescu*, în *Opere*, vol. XII—XIII, Ed. Minerva, Buc., 1969.
Dumitrescu-Bușulenga, Zoe — *Eminescu — cultură și creație*, Ed. Eminescu, Buc., 1976.
Papu, Edgar — *Poezia lui Eminescu*, Ed. Minerva, Buc., 1971.
Popovici, D. — *Poezia lui Mihai Eminescu*, Ed. Albatros, Lyceum, Buc., 1972.
Tohăneanu, G.I. — *Studii de stilistică eminesciană*, Ed. științifică, Buc., 1965.

MIHAIL SADOVEANU

1880—1961

M. SADOVEANU, RAPSOD ȘI CREATOR AL UNEI AMPLE FRESCE SOCIALE ȘI A CONDIȚIEI UMANE

CONDIȚIA ISTORICĂ

Epoca de început a neamului:
Creanga de aur —1933
Istoria Moldovei
Sec. al XV-lea,
Ștefan cel Mare:
Frații Jderi —1935—42
Sec. al XVI-lea,
Ion-Vodă cel Viteaz:
Frații Potcoavă —1903
Șoimii —1904
Nicoară Potcoavă —1952
Sec. al XVII-lea,
Ștefan Tomșa, Vasile
Lupu, Duca-Vodă:
Neamul Șoimărești lor —1915
Nunta domniței Ruxandra —1932
Zodia Cancerului —1929

POEZIA NATURII — CONDIȚIE A LIBERTĂȚII

Dumbrava minunată —1922
Țara de dincolo de negură —1926
Măria Sa Puiul Pădurii —1931
Nopțile de Sînziene —1934
Valea Frumoasei —1938
Ochi de urs —1938
Ostrovul lupilor —1941
Nada florilor —1950

CONDIȚIA SOCIALĂ

„Scene sătești și moravuri sătești"
— nesupunerea la lucru
— revolta spontană
— haiducia
— transhumanța

Dureri înăbușite —1904
Crișma lui moș Precu —1904
La noi în Viișoara —1907
Bordeienii —1912
Hanu Ancuței —1928
Baltagul —1930

Viața tîrgurilor de provincie — caracterul filistin și rapacitatea lumii burgheze, platitudinea atmosferei provinciale, dorința de evadare

Floare ofilită —1905
Însemnările lui Neculai Manea —1908
Apa morților —1911
Locul unde nu s-a întîmplat nimic —1933
Cînele —1904
Balta liniștii —1908
Haia Sanis —1909

ELEMENTE ROMANTICE (LEGENDAR-MITOLOGICE) ȘI REALISTE ÎN PREZENTAREA:

istoriei, naturii, tradițiilor, datinilor, obiceiurilor — condiția umană.

Mihail Sadoveanu

Epoca în care scrie Sadoveanu este epoca marelui roman realist, dar și a romanului modern. În conștiința vremii trăiau Maupassant, Zola, Flaubert, Turgheniev, Gogol, dar apăruseră și Kafka, Proust, Joyce, Musil, Thomas Mann. M. Sadoveanu este un scriitor unic în literatura română și cea universală. Este un realist cu viziune romantică și un romantic care aduce detalii ca un realist, un contemplativ. Ca toți scriitorii secolului al XX-lea, Sadoveanu scrie într-o Europă sfîșiată de contradicții. De aici ideea de a sugera stabilitatea, unitatea, acolo unde totul înseamnă transformare și ruptură (N. Manolescu).

M. Sadoveanu evocă epopeea unui popor, dîndu-i dimensiuni mitice, individualizînd-o. El este în primul rînd un povestitor, iar povestirea devine poem sau baladă, păstrînd accente de revoltă și un profund sentiment de nemulțumire, generat de nevoia de libertate. În acest sens, descoperim tendința de retragere în trecut și de rezistență în fața civilizației *(Hanu Ancuței, Țara de dincolo de negură)*.

Indivizii sînt condiționați istoric și social, supuși legii sau lipsei de lege, căreia i se substituie „legea baltagului", nescrisă: fapta unuia devine fapta tuturor, sîngele cere sînge și morții poruncesc celor vii.

Eroii lui Sadoveanu nu sînt individualități, ei devin exponenți ai unor categorii, tipuri sau arhetipuri, exemplare pentru umanitate prin faptele lor; autorul a creat o lume prin Vitoria Lipan, Tudor Șoimaru, Ștefan cel Mare, răzeși și boieri, pescari, haiduci, militari, popi, avocați, vînători, diplomați, curteni, funcționari, negustori. Sadoveanu urmărește condiția socială și cea istorică a individului, descriind infernul rural și cel al tîrgurilor de provincie, realitățile prezente, dar și cele care aparțin istoriei sau unui trecut imemorial, pe care documentele nu-l pot atesta *(Creanga de aur)*.

Originalitatea operei este dată de capacitatea scriitorului de a se contopi cu lumea evocata, astfel încît un singur narator, autorul însuși, povestește viața din trecut și cea de azi.

O lectură superficială a marelui prozator ar putea da sentimentul de monotonie; impresia este generată de repetarea unor motive, situații sau personaje. Este o falsă senzație, pentru că motivul haiduciei, de exemplu, reprezintă actul de protest, manifestat într-un anume fel de Vasile cel Mare și altfel de ceilalți haiduci, atît de numeroși în opera lui Sadoveanu. Se repetă personaje (ciobani, pescari, boieri), se repetă și tehnica narativă; hanul, moara, fîntîna, taberele,

curțile domnești sînt întotdeauna locuri unde personajele leagă prietenii și povestesc întîmplări ciudate. Ceea ce dă farmec povestirii este taina care se cere dezvăluită și la care noi, cititorii, ajungem treptat, prin lecturi reluate, descoperindu-i muzica, dominarea trăirilor, starea de echilibru și semnificația tăcerii sadoveniene.

Sadoveanu este, așadar, un scriitor de tip „arhaic, epopeic, mitic și tragic".

Condiția socială a individului. O categorie de personaje sînt țăranii, al căror univers spiritual îl putem defini prin înseși cuvintele autorului: „Fă-te și tu ce-i putea, dar mai ales un om cumsecade să te faci! Să nu răpești munca saracului (...), să nu-ți bați joc de nevoiașul care varsă lacrimi pe brazdă". Iată un adevărat testament moral, în care mîndria muncii este cea mai de preț în viața omului: „Aici e muncă cinstită, aici e muncă sfîntă (...), Doamne, băiete, atîta amar am și eu în viață: nu pot suferi pe ciocoi" *(La noi în Viișoara,* 1907). Mediul rural este prezent la Sadoveanu în *Dureri înăbușite, Crîșma lui moș Precu, O istorie de demult, Un instigator, La noi în Viișoara, Baltagul.* Dacă Slavici și Rebreanu au prezentat țăranii și satul surprins în procesul de pătrundere a capitalismului, Sadoveanu descrie retragerea țăranilor din fața civilizației, precum și sentimentul dezrădăcinării și al alienării. Sadoveanu nu construiește caractere, el descrie „crizele și pasiunile elementare" (Călinescu), drame ale dezechilibrului sufletesc, provocat de dezrădăcinare; ca și poporaniștii, scriitorul neagă orașul, considerat ca un spațiu al înstrăinării. Satul lui Sadoveanu este văzut în procesul de pauperizare a țăranului în luptă cu administrația, cu boierii. Sînt urmărite diferite forme de protest. Astfel, ura înverșunată a țăranilor va izbucni, la momentul potrivit, într-o revoltă spontană și violentă *(Petrea Străinul, O umbră)*. Altădată, ei iau calea codrilor, devin haiduci: Vasile cel Mare *(Județ al sărmanilor)*, Cozma Răcoare *(Cozma Răcoare)*, Ile Siminicaru *(Pașiile blajinilor)*, Liță Florea *(Nopțile de Sînziene)*, Pintilie și Onuță *(Demonul tinereții)*. Peisajul este tulburător prin mizerie, arșiță și izolarea de civilizație *(Bordeienii, În drum spre Hîrlău)*. Un anume protest îl constituie și retragerea în locuri izolate, pentru a-și păstra, parcă, puritatea și întreaga umanitate *(Nada florilor, Țara de dincolo de negură)*.

Personajele capătă fizionomia și dimensiunea locului în care trăiesc: „Avea mîni negre, arse, uscate, noduroase ca niște vreascuri, două mîni de rob al pămîntului". Unii sînt sălbatici ca locul, înalți și puternici pe măsura Bistriței sau au ceva de mîl și mîini cioturoase *(Țara de dincolo de negură)*.

În primele creații inspirate din lumea satului se resimt influențe naturaliste *(Dureri înăbușite)*. Odată cu volumul *Crîșma lui moș Precu,* scriitorul insistă asupra explicării relațiilor sociale dintre personaje, opera devenind un adevărat studiu social, moral și psihologic.

În romanul *Baltagul,* scriitorul înfățișează meșteșugurile primordiale, viața pastorală, transhumanța, în contextul unei lumi aflate în pragul secolului al XX-lea. Două elemente sînt urmărite de scriitor: pe de o parte, viața țăranului, cu tradițiile și obiceiurile ei, relevînd cele trei momente — nașterea, nunta și moartea; pe de altă parte, există un plan al acțiunii (de aceea, s-a spus că epica

Baltagului este a unui roman polițist), reprezentat de un personaj simbolic. Pe Vitoria Lipan o caracterizează: o mare responsabilitate, inteligență și hotărîre dîrză. Demnitatea și perseverența cu care știe să ducă la îndeplinire legea nescrisă, legea baltagului, îi dau măreție. Marea responsabilitate și bogăția afectivă ale eroinei au dus la ideea de a o considera un arhetip.

Imaginea sumbră și apăsătoare, desfășurată sub un cer cenușiu, o găsim și în schițele, nuvelele și romanele care abordează lumea provinciei. Între lumea satului și cea a tîrgului nu este o mare deosebire, avînd în vedere că tîrgul este un sat mai mare, cu oameni gospodari în toată puterea cuvîntului, care „țeseau, nevedeau, urzeau".

M. Sadoveanu este un creator de atmosferă; universul prozei sale cu subiect din viața tîrgurilor este închis, sufocant, în el se consumă destinele tragice ale familiei burgheze și mic-burgheze înecate de prejudecăți. Existențele sînt mărunte, cu mici funcționari, cu boieri scăpătați. În prezentarea acestei lumi, se pot stabili afinități cu Balzac, Flaubert, Cehov, Dostoevski, cu oameni de prisos ca Peciorin și Oblomov; dar evocarea provinciei plătește, într-un fel, tribut lui Caragiale, prin prezentarea rapacității lumii burgheze *(Cînele, Faceri de bine, Cazul Eugeniței Costea)*. Mediul este sufocant, existența este ștearsă *(Floare ofilită, Însemnările lui Neculai Manea)*. Dar spiritele aspiră spre o altă lume, ele nu rămîn să se ofilească, încearcă să se salveze — depășirea condiției se rezolvă însă tragic *(Balta liniștii, Apa morților, Locul unde nu s-a întîmplat nimic, Haia Sanis)*.

Condiția istorică a individului. Condiția istorică a individului presupune, la Sadoveanu, introducerea personajului în spațiu și timp, în formula evocării. S-ar putea spune că Sadoveanu creează romanul istoric românesc. Evocarea istorică sadoveniană se întemeiază pe o largă informație, scriitorul explorînd: „epopeea, istoria mediteraneană, hindusă, povestirea laică persană și arabă, balada și basmul românesc, cronicarii, scrierile lui Nicolae Iorga". Mihail Sadoveanu reconstituie epic istoria Moldovei din timpul lui Ștefan cel Mare pînă la Duca-Vodă, dezvoltată într-o temă unică, lupta pentru independență națională și dreptate socială. Sadoveanu face parte din categoria acelor scriitori care, din lipsă de izvoare abundente, se opresc la cîteva elemente capabile să sugereze atmosfera, s-o evoce, dîndu-ne viziunea întregului.

Istoria Moldovei este prezentată în trei etape: secolul al XV-lea (Ștefan cel Mare), secolul al XVI-lea (Ion-Vodă cel Viteaz), secolul al XVII-lea (Ștefan Tomșa, Vasile Lupu, Duca-Vodă). Pe lîngă personajele cunoscute în romanele istorice, scriitorul creează arhetipuri, modele exemplare care trăiesc într-o patrie eternă. Sadoveanu opune, astfel, elementele de permanență ale unei culturi impresionante prin vechime și profunzime celor nestatornice și alunecătoare.

Istoria este văzută ca succesiune și cruzime, ca în piesele istorice ale lui Shakespeare, de aceea, în mănăstirea de la Neamț, Ștefan meditează sumbru: „Iar Ștefan-Vodă Mușat a omorît pe Ilieș-Vodă Mușat; și Roman-Vodă fiul lui Ilie a omorît pe unchiul său Ștefan-Vodă; iar Roman-Vodă a pierit înveninat; și pe Bogdan-Vodă Mușat l-a omorît fratele său Petru Aron-Vodă; iar pe Petru

Aron-Vodă l-a tăiat Ștefan-Vodă, feciorul lui Bogdan-Vodă...". Romantică în prima perioadă, opera lui Sadoveanu se va concentra într-o amplă frescă socială (istorică, politică, etică, psihologică, etnică), un adevărat epos al poporului român, menit, cum spune Sadoveanu, între „zădărnicii și trecătoarele lumi ale oamenilor, să spargă negura viitorimii".

În acest context, autorul însuși devine personaj prezent în istorie; interferînd planuri temporale, subliniază vechimea și depărtarea. Deși situate în timp, personajele gîndesc la vremuri și mai vechi, mai de demult, iar povestirea, nuanțată de sugestii, prin gesturile haiducești, romantice, extraordinare, devine poem, capătă dimensiuni de baladă.

În romanul *Nicoară Potcoavă*, scriitorul renunță la elementul aventuros, prezent în *Frații Potcoavă* și *Șoimii;* reia același subiect, reușind „o sinteză desăvîrșită a unui conținut epico-eroic de aspect legendar".

Sadoveanu vede istoria ca pe o scenă imensă, în care se mișcă comandanți de oști și mari voievozi, într-un spațiu epopeic, legendar și mitic. Personajele, deși desfășoară adevărate energii, se supun destinului și dispar. Pe aceste coordonate evoluează *Nicoară Potcoavă*, eroul devenind „un vis al noroadelor", un exponent al colectivității. În *Neamul Șoimăreștilor*, în care patosul eroic primează, Tudor Șoimaru reprezintă, simbolic, visul răzeșimii, de aceea el va acționa în numele baltagului. *Zodia Cancerului* aduce o intrigă romantică: Alecu Ruset iubește pe fiica lui Duca-Vodă, care-l urăște de moarte. Romanul are patos și sfîrșește ca o tragedie; întregul univers stă sub zodia cancerului, a racului, pentru că țara, în timpul domniei lui Duca, a dat înapoi, arăta ca un *paradis devastat*, cum spunea Alecu Ruset, eroul romanului.

FRAȚII JDERI

Geneza și compoziția romanului. La baza romanului stau în primul rînd cronicile, precum și un vast material legat de figura lui Ștefan cel Mare, erou intrat în legendă, de la Ureche și Neculce la Vasile Alecsandri *(Altarul Monastirei Putna, Dumbrava Roșie)*, Eminescu *(Mușatin și codrul)*, Delavrancea *(Apus de soare)*. Preocupat de figura marelui domn, înainte de *Frații Jderi*, Sadoveanu scrie *Viața lui Ștefan cel Mare*. Romanul *Frații Jderi* implică prelucrări subtile ale motivelor caracteristice basmelor și baladelor, ale credințelor vechi, lunecînd permanent între real și fabulos. Subliniem, în acest sens, descrierea luptelor dintre doi voinici, puterea voinicului care se măsoară cu trei luptători, toate menite să ilustreze vrednicia moldovenilor. Baladescul persistă în construcție și tonalitate, astfel încît reconstituirea realistă se realizează prin fabulos.

Scriitorul prezintă societatea medievală românească într-un mod ce-l apropie ideologic de Nicolae Bălcescu și Mihail Kogălniceanu. Istoria se explică prin ea însăși, prin fapte desfășurate obiectiv sau, uneori, scriitorul întrerupe povestirea, spre a oferi explicații. Romanul *Frații Jderi* reprezintă simbolic gloria Moldovei. Jderii sînt acei viteji ridicați de domn care, împreună cu țărănimea

Frații Jderi (copertă)

liberă, constituie puterea lui Ștefan cel Mare. Anul 1475 înscrie „ultima încordare victorioasă împotriva năvălirilor turcești și a supunerii boierilor". Prin romanele *Șoimii*, *Nicoară Potcoavă*, *Vremuri de bejenie*, sînt evocate fapte ale unui proces istoric de declin; la fel, romanul *Zodia Cancerului*, a cărui acțiune se desfășoară după 1475 (în secolul al XVII-lea), evocă libertatea, care a rămas doar o amintire. În *Neamul Șoimărești*, danii le și uricele sînt singurele care mai vorbesc de epoca luminoasă și de glorie a lui Ștefan, în care Moldova a atins maximum de înflorire. Întreaga operă de evocare istorică se centrează parcă în jurul *Fraților Jderi*, subliniind că „nu evenimentele sînt importante, ci procesele care le generează".

Romanul cuprinde trei părți, care corespund celor trei volume: *Ucenicia lui Ionuț*, *Izvorul Alb*, *Oamenii Măriei Sale*.

Cartea se deschide cu descrierea hramului de la Mănăstirea Neamț, unde mulțimea așteaptă înfrigurată sosirea lui Ștefan. Este „epoca unei vîrste de aur"; de aceea, în întreaga carte respiră parcă o stare de mulțumire și de echilibru. Țara are drumuri așezate, dregătorii, proprietățile sînt asigurate prin danii și urice. În centrul cărții stă familia lui Manole Păr-Negru, iar numărul de cinci al personajelor amintește de personajele epopeilor indiene. Primul volum al trilogiei urmărește formarea lui Ionuț Jder ca ostaș (un bildungsroman). Conflictul este romantic, încadrat însă în schema social-politică. Primul volum este „un poem al iubirii juvenile". Nasta, iubita lui Ionuț, este răpită de tătari și Ionuț va pleca să-i dea de urmă, riscîndu-și viața. Revine la Curte și devine oștean adevărat.

Al doilea volum este „un poem al iubirii matrimoniale". Simion se îndrăgostește de Marușca; aceasta, ca și Nasta, va fi răpită și dusă în Țara Leșească. Simion, cu învoirea domnului, se duce în Polonia și își aduce iubita, cu care se însoară. Domnitorul protejează familia Jderilor, devotați în orice împrejurare. Faptele și întîmplările reliefează portretele celor cinci fii ai familiei: Simion, Nicoară, Cristea, Damian, Ionuț. Portretele cele mai realizate sînt al bătrînului comis și al Ilisaftei, urmăriți în convorbirile zilnice, în raport cu copiii și nurorile, cu domnitorul, care le vine ca oaspete. Tot în acest volum este descrisă o vînătoare la care Jderii își dovedesc virtuțile, iar domnitorul își dezvăluie planul politicii interne și externe.

Oamenii Măriei Sale (scenă din filmul *Frații Jderi*)

Volumul al treilea este cartea pregătirii războiului, război în care oamenii își dau bucuros viața, din dragoste pentru pămînt și pentru țară. În acest război vor muri Manole și Simion, iar Nicodim, călugărul, scrie în ceaslov, la Neamț: „Anul de la Hristos 1475, (...) fost-a mare război cu turcii la Vaslui și i-a biruit luminăția sa Ștefan-Vodă pe păgîni. Pierit-au în acest război părintele nostru după trup comisul Manole Păr-Negru și fratele nostru după trup comisul Simion și alți mulți, Dumnezeu să-i miluiască întru iertarea sa". „Vîrsta mitică e și o vîrstă eroică"; descrierea bătăliei de la Vaslui capătă dimensiuni de epopee.

În roman distingem două planuri: viața și soarta oamenilor ce se desfășoară după legi transmise din generație în generație, pe de o parte, pe de altă parte, istoria, cu destine exemplare, implicînd elemente ale realităților vremii: organizarea armatei, relațiile domnitorului cu supușii și politica lui externă.

Monografia vieții sociale. În primul roman al trilogiei ni se înfățișează Moldova ajunsă la un înalt stadiu de înflorire, într-un timp eroic, pentru că Ștefan pusese capăt neorînduielilor: „În țara asta a Moldovei, staroste Căliman, umblă neorînduielile ca vînturile. Am găsit în țara asta, staroste Căliman, și mulți stăpîni. Nu trebuie să fie decît unul. Așa că eu bat război cu acei stăpîni care ți-au răpit ocina ta". Prin Ștefan, scriitorul definește epoca. Astfel că, într-o jumătate de secol, el pune rînduială în interiorul țării și la graniță.

„Modelul după care se structurează societatea în vremea lui Ștefan este familia" (N. Manolescu). În acest context, țăranii liberi, răzeșii, cărora le dă

pămînt, iazuri, mori, vor constitui „steagurile" care îi vor face trebuință la vreme de război. Familia Jderilor devine exemplară, iar, la nivelul întregii țări, „voievodul este părintele tuturor". Relațiile sînt de familie. Ștefan botează pruncii răzeșilor, îi aduce la Curte, îi învață meseria de oștean; atmosfera este de înțelegere, spiritul de justiție al domnitorului este neclintit, dar nu ia formele răzbunării: „Trupurile (ale unor boieri trădători) vor fi îngropate cu cinste în bisericile unde sînt ctitori, iar neamurile domniilor lor să se înfățișeze la mila noastră".

Printr-un artificiu de compoziție, în povestire sînt introduși cei trei soli venețieni care, inițiați de postelnicul Ștefan Meșter, descifrează realitățile social-politice din Moldova. Ei oferă, parcă, și o altă cheie, un alt mod de lectură a celor relatate. Interesul solilor se îndreaptă cu precădere către trei aspecte ale realităților din această parte de lume: aspectul social-economic (viața moldovenilor, cu datini și obiceiuri), organizarea armatei, relațiile voievodului cu supușii.

Se vorbește despre starea de înapoiere în care se află aceste ținuturi, adevărat loc de pedeapsă: „Muzici și baluri n-avem; cărți și șah nu joacă nimeni", iar „drumuri pur și simplu nu există". Geronimo della Rovere, observator mai atent, preocupat mai ales de oameni, constată cu surprindere că, „la hotarul lumii barbarilor", oamenii privesc tulburător moartea și viața, religia este grecească (ortodoxă), iar datinile au ceva particular. Îl satisface fastul de la Curtea Moldovei, dulceața limbii, care amintește de dialectele limbii italiene. Solii vorbesc despre buna organizare a armatei: „zece pînă la douăsprezece mii de curteni în leafă, trupe de mîna întăia, cu armură ușoară", o artilerie destul de bună și „călărime ușoară, după rînduiala veche a sciților, despre care vorbește și Herodot".

Venețienii vor descoperi cu surprindere în Ștefan un prinț adevărat, care a stat la învățătură între monahi și dascăli ai Bizanțului. Vorbește elinește și adresează întrebări solilor în propria lor limbă. Meșterii din Italia și pictorii din Răsărit și-au supus meșteșugul gusturilor și gîndurilor Măriei sale. Astfel, Ștefan este un prinț al Renașterii, „înzestrat cu o chibzuință strategică puțin obișnuită frunților încoronate". Așa se explică întocmirea taberei într-o regiune în care condițiile naturale suplinesc inferioritatea numerică în raport cu oastea dușmană.

Dar lucrul cel mai ciudat este, pentru străini, autoritatea voievodului, unitatea deplină de ideal, meșteșugul iscusit prin care „izbîndise voievodul Ștefan să facă a fermenta în asemenea amfore primitive vinul nou al unui ideal". Geronimo della Rovere găsește un răspuns acestui tip de relații dintre domnitor și supuși. Comuniunea caldă izvorăște din „iluminarea lor sufletească". Însuși Ștefan răspunde acestei nedumeriri în spiritul umanismului renascentist: „războiul ce pregătesc e un război pentru suflet, după cuvîntul sfînt că omul nu se hrănește numai cu pîne". Credința în izbîndă îl unește pe voievod cu supușii săi.

Formula realismului acestor pagini este apropiată de a lui Montesquieu, din *Scrisorile persane*, cu deosebirea că Sadoveanu păstrează doar convenția

călătorului străin (în cazul romanului de față, cei trei soli venețieni). Povestirea realităților locului este directă, procedeu folosit cu precădere de scriitor în romanul *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*, prin figura abatelui de Marenne.

Domnitorul primește sfetnici, face planuri, pentru că totul trebuie înnoit „de istov". Trebuie, cum spune Amfilohie Șendrea, casă nouă, boieri și dregători tineri. Omul lui Ștefan este și călugărul Stratonic, „nebunia lui este mai înțeleaptă decît ne închipuim noi", ne spune un personaj. Ștefan Meșter, după spusa solului venețian, este singurul bărbat cultivat din țară, afară de voievod, și stăpîn pe o logică neînduplecată. Ștefan-Vodă ascultă sfatul bătrînilor, dar și pe cel al tinerilor, al oamenilor Măriei sale, adevărate valori prin înțelepciunea lor.

În contextul familiei, jupîneasa Ilisafta este o forță; însuși domnul o prețuiește. Caracteristic perioadei, femeia nu se amestecă în treburile bărbatului și ale politicii; subtil însă, Sadoveanu intuiește că și în această epocă femeia este vrednică, pentru învățătura ei simplă și adîncă.

Sînt prezente în roman masele, care vin sub steagul dreptății lui Ștefan cu o întreagă tradiție de civilizație vînătorească, păstorească, plugari și ostași în egală măsură. Ștefan Meșter spune că acești oameni ai Moldovei sînt mai vechi ca războinicii din cartea lui Herodot și legați de acest pămînt în care dorm părinții lor de milenii. Situarea în timp este întregită de gesturi și atitudini specifice epocii feudale, ca această amenințare adresată lui Ștefan, care a îndrăznit să-l robească pe fiul lui Mamac-Han: „și nu va rămînea om trăitor de la Mare pîn' la munte; și numai voievodul și sfetnicii săi vor avea cruțată suflarea vieții, ca să le fie ochii fripți cu sulița înroșită în foc, și să macine cu brațele lor mălai sub harapnice, în saraiurile lui Mamac-Han".

Elemente de factură romantică și tot caracteristice epocii sînt probele de voinicie ale ostașilor: „Dar să te culci în lungul spinării calului, de la coamă la coadă? Dar să te dai după tarniță și să luneci sub pîntecele calului și pe urmă iar să te înalți la loc? Dar să sai pe cal din goana lui? Dar să te cobori din goană?... Un călăreț n-are numai calul; are și suliță, și arc, și sabie... Trebuie să cunoască cînd și cum să lucreze cu toate acestea. Astfel îl cunoaștem noi pe comisul Onu mai mare și ne fudulim cu dînsul".

Descrierea bătăliei de la Vaslui cuprinde mult realism regizoral, o adevărată bătălie de epocă, cu gesturi tari și neînduplecate, cu mare pieire și jertfă. Lupta capătă suflu epopeic, personajele au dimensiuni de baladă; dușmanul are trup de balaur curmat în două, iar Manole și Simion „au pripit acea înfricoșătoare izbîndă":

„Urdia se mișcase toată noaptea. Cînd s-a oprit frămîntarea, la dezvălirea dimineții, s-a întins tăcere către mlaștinile ce se chiamă Trei Ape și s-au auzit glasurile tînguitoare ale hogilor și ulemalelor. După ce au proslăvit pe Alah și pe Mahomed proroc, acele glasuri neînțelese ale oamenilor străini au contenit, și foirea urdiei a pornit din nou, ca a unui balaur cu multe capete și labe care se tîrîia prin mlaștină. Într-un timp iar s-a făcut o oprire și atunci au sunat pe mare întindere strigările crainicilor, care făceau cunoscute bulucurilor înșirate în lungul văii, ori răsfirate pe aripi, poruncile beiului Soliman. Străjile măriei sale Ștefan-Vodă, care băgau de samă la toate din locurile lor din ponoare,

au înțeles că ar fi ajuns într-o vreme și puștile urdiei dincolo de vărsarea Chițocului. Se auzeau îndemnurile bouarilor, pocnetele harapnicelor și opintirile robilor la roțile înglodate.

Cînd a căzut de la Domnie porunca așteptată, surlașii și trîmbițașii de dincolo de lunca Bîrladului au dat zvoană mare, iar alții au bătut din tobe și au slobozit sacalușuri.

Asemenea zvoană repezită pînă la cer a părut a fi dintr-o dată o strămurare năprasnică dată urdiei. Akingii și spahiii s-au repezit prin ceată înainte. Au dat în mlaștină, au descălecat; au trimes numaidecît știre în urmă să înainteze la harț pedestrimea cu baltagurile, să taie lunca și să deschidă drumuri oștii. În zvoana și în neorînduiala acestui început, capetele urdiei au înaintat singure la pieirea lor, către larma înșelătoare de război; s-au adaos și carăle cu pive care s-au înglodat în mlaștină și s-au pus apoi de-a curmezișul. Îndată ce s-a înțeles asemenea lucru, măria sa a mișcat către coarnele dinainte ale armiei încă neînglodate pe unii dintre curtenii săi și pe secui.

Pe loc s-a cunoscut care-i înțelepciunea și cumpăna acelei bătălii. Și măria sa a repezit alte porunci.

Atunci s-a mișcat comisul Manole cu cele șaisprezece steaguri. Fruntea urdiei se îmbulzea în mlaștină, cercînd să treacă dincolo, la lărgime. Nu putea trece ș-o călcau din urmă alții care se repezeau cu nerăbdare aprigă. Prin dimineața nedeslușită două tovărășii de steaguri au pălit mai la vale sila ismailitenilor, din două laturi. Din laturea stîngă a apei Bîrladului, de către Bobriac, au pălit Jder și Nicoară Păr-Negru. În același timp de pe Chițoc au intrat în cealaltă coastă a urdiei Manole bătrînul și comisul Simion. Așa de tari au fost aceste lovituri și atît de neînduplecate, cu mare pieire și jertfă din partea răzășimii, încît trupul balaurului a fost curmat în două. Jder și Nicoară au prins a bate și a mîna înapoi coada, prăvălind-o spre căruțele și săivanele hadîmbului, iar Manole Păr-Negru și Simion Păr-Negru, împingînd bătaia în răspăr, au pripit acea înfricoșătoare izbîndă a lui Ștefan-Vodă, care s-a vestit îndată cu faimă în lume și s-a pomenit în veac. La loviturile de berbece ale steagurilor comisului celui bătrîn, ieșeau și într-o parte și în alta viermete de oameni negri, în care spaima izbucnise ca pulberea de pușcă. Osmanlîii au pornit în risipă mînați de biciul de foc al acelui arhanghel înfricoșat, care vine îndată asupra oamenilor după descumpănirea minții.

O clipă s-a arătat lumină asupra învălmășelii. Atunci cînd s-a arătat acea rază de soare, au căzut unul lîngă altul, cu arma în mînă, străpunși de multe suliți, Simion Jder și părintele său Manole Păr-Negru. Tot atunci cei dintăi fugari ismailiteni au năboit prin văile de sub Bobriac și pe sub dealul lui Mirenilă, iar gloatele s-au îndemnat asupra lor, stupind în palme și pregătindu-și topoarele și coasele. Unii întrebuințau îmblăciul, pălind pe fugari din goană după cap. S-a înșirat urdia la mari depărtări, prigonită astfel de pămînteni. În vremea asta curtenii și răzășii au pisat pe cei din mlaștină pînă ce li s-au trudit brațele. Măria sa a trimes steaguri proaspete către vremea amiezii ca să împresure și să ia în stăpînire ce mai rămînea. Jder și Nicoară au mușcat și au hărțuit o poștă pe hadîmb cu curtea lui; apoi au oprit și au poruncit răzășilor să descalece și să caute în desagi pită și brînză, ca unii ce se osteniseră și flămînziseră cu folos.

După ceasul al cincilea, au filfîit perdelele cetii și au prins a fi mînate de un vînt din răsărit. Se părea că acel vînt le învăluie în sus, amestecîndu-le cu nourii coborîți. Spuneau bătrînii că niciodată nu s-ar fi văzut astfel amestecate cetele de jos cu nourii de sus, și a binevoit Domnul Dumnezeu să fie asta tocmai în acel răstimp de greu cumpăt. Se vedea împrejurimea umplută de spaimele morții și risipiri, puștile intrate ca în sorb, cu vitele și omenirea care le slujeau, cai și călăreți căzuți cît n-ar fi fost chip să-i numeri. Cît vedeau ochii în josul mlaștinei și apei, se afla lume și dobitoc măcinat în vîrtejul urgiei și risipit grămezi ca de o mînie sfîntă. Zdrobirea aceea a balaurului se încrețea încă de zvîrcoliri și tresărea de gemete. Pe sub nouri au trecut două învăluiri de corbi.

Atunci s-a arătat pe un pripor măria sa Ștefan călare, sub prapor, privind. Veneau vestitori, descălecau, se închinau și-i aduceau știrile. În jurul măriei sale se aflau stînd cu încremenire și cu inimile înghețate unii dintre boieri. Măria sa a aflat nu tîrzie vreme de pieirea unora dintre slujitorii săi iubiți și a poruncit să fie aleși din nomoluri. Mai cu samă dorea să se aleagă comișii: bătrînul și tînărul. Locul unde căzuseră ei și cei care luptaseră împreună cu dînșii se cunoștea, subt un val mort de pedestrime a ismailitenilor.

— Acolo sînt și să-i scoateți, a poruncit măria sa înălțînd privirile spre nouri. Apoi a adăogit cu un suspin, mai mult către sine: Acolo s-au trudit secerătorii din Apocalipsis."

Descrierea luptei se realizează în trei momente: pregătirea luptei, desfășurarea și sfîrșitul ei. Compozițional, întregul pasaj al descrierii este realizat prin alternarea atenției de la o tabără la alta. Sadoveanu depășește dimensiunea evenimentului istoric, proiectîndu-l în fantastic, ceea ce justifică substituirea urdiei prin imaginea unui balaur cu multe capete. Menținînd descrierea pe această coordonată fantastică, imaginea balaurului o traversează în întregime, căpătînd astfel o funcție compozițională de relație între cele trei părți ale acesteia. Mesajul patriotic, dimensiunea romantică, localizarea temporală stau toate sub imperiul personalității lui Ștefan, care mișcă direct și indirect forțele angajate în luptă. Dar toate aceste elemente scriitorul le realizează cu mijloacele limbii.

Arhaicitatea textului rezultă din construcții sintactice cronicărești și din muzica domoală a cuvîntului ales cu grijă, pentru funcția lui evocatoare. Lexicul arhaic este precumpănitor: *surlaș, silă, a păli, săivane, răspăr, îmblăci, a trudi, a pripi, harț*. De asemenea, apar o serie de cuvinte din universul caracteristic armatei moldovenești sau turcești: *urdie, spahii, hogi, ulemale*. Culoarea epocii se desprinde și din valorificarea unor construcții perifrastice de sorginte cronicărească și populară: *a căzut poruncă, s-a pomenit în veac* (pentru *neuitat*), *cît n-ar fi fost chip să-i numeri* (pentru *nenumărați*), *au pornit în risipă* (pentru *neorînduială*). De menționat construcțiile metaforice: *au mușcat și au hărțuit pe hadîmb, au filfîit perdelele cetii, s-au trudit secerătorii din Apocalipsis*. Construcțiile arhaice și lexicul sînt folosite cu sens figurat: *au înaintat singure la pieirea lor către larma înșelătoare de război, stînd cu încremenire și cu inimile înghețate, o clipă s-a arătat lumină asupra învălmășelii, se vedea împrejurimea umplută de spaimele morții, pe sub nouri au trecut două învăluiri de corbi*. Pe acest fond de sintaxă cu ritmică domoală, lupta este dinamizată de folosirea perfectului compus, care exprimă acțiuni de scurtă durată și de mare frecvență: *s-a mișcat, a intrat, au pripit, au pisat, au poruncit* (răzeșilor). Schimbarea frecventă a diatezelor, alternarea perfectului simplu cu prezentul indicativ și punctarea narațiunii, în cadrul acestei alternări, cu cîte o formă reflexivă procură cititorului o mare bogăție de impresii, percepute fie panoramic, fie în detalii. Formele verbale reflexive lasă în același timp senzația unei proiecții în altă lume a realității descrise: nu atît lupta ca atare, cît o anume viziune a ei, care poate fi a scriitorului sau a cititorului. Procedeele sintaxei poetice, concretizate în enumerări *(vitele și omenirea care le slujeau, cai și călăreți căzuți, lume și dobitoc măcinat în vîrtejul urgiei)*, inversiuni *(răstimp de greu cumpăt, spuneau bătrînii, atunci s-a arătat pe un pripor măria sa Ștefan, veneau vestitori, măria sa a aflat nu tîrzie vreme)*, îl ajută pe Sadoveanu nu numai să detalieze imaginea bătăliei în momentele ei fundamentale, dar și să o proiecteze cosmic. Anumite momente ale descrierii luptei se sprijină pe efectul sonor al unor cuvinte anume alese.

În pasajul care înfățișează imaginea „larmei de război", prezența unor fricative și siflante ca *s, ș, z, ț (surlașii, trîmbițașii, zvoană, sacalușuri* etc.) sau a unor vibrante ca *r (repezită, cer, strămurare năprasnică, urdie* etc.) contribuie substanțial la impresia auditivă sub care este percepută bătălia.

Bătălia de la Vaslui (scenă din filmul *Frații Jderi*)

Prezența, în momentele nodale ca tensiune dramatică, emoțională, a unor ipostaze ale personalităților marcante ale întregului roman, mai întîi a lui Ștefan, apoi a Jderilor, inoculează întregului pasaj al bătăliei un lirism discret care potențează mesajul patriotic al cărții, în general, și al episodului în discuție, în special. Aici rezidă o anumită dimensiune romantică, concretizată în gesturi de baladă, moartea Jderilor și a celorlalți ostași ai lui Ștefan căpătînd conținut apoteotic-simbolic: „Atunci cînd s-a arătat acea rază de soare, au căzut unul lîngă altul, cu arma în mînă, străpunși de multe suliți...".

Miticul și balada. *Domnia lui Ștefan cel Mare a fost strălucitoare prin faptele de vitejie, prin ordine și pricepere militară, dar mai ales prin crearea unui stat care avea la bază ideea de libertate, dragostea pentru moșie și popor, fidelitatea față de moștenirea spirituală a înaintașilor.*

Credințele și datinile moldovenilor ni se dezvăluie la marile evenimente: nașterea, nunta, moartea. Elementele de mit, de basm, de baladă, laolaltă cu tradițiile transmise din vremuri îndepărtate se integrează în viața de zi cu zi. Existența oamenilor se desfășoară după calendarul creștin, dar este potrivită mai ales după ritmul naturii, cu care oamenii sînt înfrățiți și ale cărei semne știu să le citească; boncăluitul cerbilor, plecarea cocorilor, cînd plesnește splina porcilor, sînt toate *semne cunoscute printr-o știință veche de cînd lumea.* Cînd cocoșii cîntă cu glas schimbat de spaimă, șapte nopți, cu pliscurile întoarse spre răsărit, se cutremură pămîntul. „Cînd se va cutremura pămîntul în numărul berbecelui,

a cetit dascălul Pamfil în gromovnicul lui, va fi vrajbă și tăiere între împărați". Caii domnești de la Timiș se vor prăsi într-un anume timp și comisul știa: „cum trebuie să fie văzduhul și luna și ce ierburi înflorite în ceairuri". Jupîneasa Ilisafta cunoaște un fel ciudat de explicare a destinului: fiecare om are un urs al său care este slab sau gras, harnic sau leneș, după cum e și norocul omului. De aceea, vrea să trimită argații să caute ursul cel gras și leneș al lui Simion, să-l pună pe fugă și să-l iuțească, pentru a schimba norocul celui de-al doilea comis de la Timiș.

Stăruie în roman povești miraculoase, femeile încearcă, prin practici magice, să influențeze destinul: „Toată ziua umblă femeile aicea la Timiș cu visuri, descîntece, bobi și vrăji". Minunile sînt însă ale nopții și la lumina zilei se dovedesc a nu mai fi minuni. Cînd Ionuț întîrzie noaptea la drum, Ilisafta evocă tot felul de întîmplări cu fantasme și duhuri care i-ar putea pune și lui viața în pericol. Dar „mai multă spaimă e pentru cele auzite, decît pentru cele văzute". Miraculosul, prin dimensiunile lui, ține și de paleta romantică, dar și de spiritualitatea epocii medievale. Onofrei Căliman povestește de un cîmp lung în care umblau mistreți negri în ciurde; în urma lor umblau călăreți fără cap; deasupra, cerul era înnegrit de corbi. Ionuț, tînăr, cînd trece pe lîngă zidurile Cetății Neamțului, e înfricoșat, convins că aici sălășluiesc duhuri, căci mulți le-au auzit chemînd și gemînd. Oamenii se apără aprinzînd focul, vorbindu-le cailor, cîntînd (Ionuț se apără cîntînd împotriva nălucirilor provocate de belșugul și tăria miresmelor). Samoilă și Onofrei erau „între niște fînațuri fără sfîrșit și într-o liniște neclintită. Din cînd în cînd năluceau ape în depărtări. Ei se duceau cu grabă spre șesul Moldovei și tăceau [...], avînd știut că-i primejdie să slobozi cuvînt la miezul nopții. [...] Atuncea pășesc pe iazuri știmele, ca niște muieri subțiratice înfășurate în borangicuri alburii". De aici și credința că femeia e ca diavolul, motiv pentru care *bădița Simion*, ne spune Ionuț, se teme numai de *parte femeiască:* „Acest diavol îl suduie el zi și noapte". Eroii însă sînt niște viteji, gesturile lor sînt baladești, de aceea Ionuț, cînd trece prin locuri singuratice, „e gata să-și facă cruce cu limba ori să puie mîna pe sabie".

În roman apar povești despre caii năzdrăvani ai lui Ștefan: cînd Catalan, „harmasarul cel bătrîn", a nechezat de trei ori, bătălia de la Baia a fost cîștigată; iar dascălul Pamfil povestește că, atunci cînd a pierit în secuime Aron-Vodă, iarăși a nechezat Catalan de trei ori.

Gesturile lui Ionuț trimit uneori la basm; după sfatul dascălului, în ziua de Sînziene, îi duce lui Catalan o tablă de jăratic. Aparițiile de basm sînt și cei doi Călimani, Samoilă și Onofrei, Strîmbă-Lemne și Sfarmă-Piatră. Bătrîna cu ghiocul îi ghicește lui Ionuț dragostea; țiganca ne spune că Ionuț era un „Făt-Frumos" cu puteri grozave: „Mai uită-te o dată la mine, ca să mă fac iar tînără".

În 1469, în „15 al lunii lui august", Ștefan cel Mare dă poruncă să iasă Țara în miriști, ca să dea închinare și laudă Domnului pentru holde. Preoții binecuvîntează noroadele adunate, iar păsările cerului și dihăniile primesc și ele binecuvîntarea, după rînduiala pămîntului Moldovei.

Dimensiunea romantică este punctată și de subtitlurile capitolelor: *Ionuț Jder află o capcană gătită stăpînului său; Pe neașteptate, Ionuț pune la cale cea mai mare nebunie.*

Toate descîntecele Ilisaftei și desfacerile Chirei nu-l lecuiesc pe Ionuț de dragoste. Oamenii cred în vise, tălmăcirea lor încearcă preîntîmpinarea sau explicarea unor fapte (Ilisafta îl visează pe Ionuț înainte de a pleca la turci, după Nasta: „Călătoria cu el însamnă scîrbă și sfadă; iar apa-i primejdie").

Lupta cu Soliman-Beg se concretizează în gesturi baladești, Jderii sînt destoinici, iuți, ei se luptă cu ienicerii „pălind" în dreapta și-n stînga, astfel că reconstituirea luptei se mișcă între cîteva coordonate precise, cunoscute baladelor, și pe care imaginația scriitorului nu le modifică.

Oamenii cred în puterea miraculoasă a bourului alb asupra oilor; de aceea, stăpînii îi lăsau daruri, să nu se ivească asupra oilor „vîrtejuri ori bolișteˮ. Bourul este stăpînit de demon, de-un mare vrăjitor. El trăiește lîngă Izvorul Alb, în singurătăți pe care „dintru începutul zidirii, oamenii nu le călcaseră". Episodul urmăririi bourului alb, poveștile despre pustnic se încheie cu spusele arhimandritului Șendrea: „Nu ne este îngăduit să credem în vrăjitorii". Dar Ștefan avu un vis prevestitor de război: „i se arătă schivnicul înălțat pe munte și binecuvîntînd un pojar uriaș care cuprinsese satele și tîrgurile țării".

Epoca lui Ștefan cel Mare este situată la limita dintre fantastic și real, între mit și istorie, istorie și legendă. Ștefan este mitizat. El are pecete pe brațul drept și legămînt sfînt, calul lui este năzdrăvan, iar părintele lui l-a închinat la Muntele Athos, ca să-i stăpînească pe păgîni. Domnul este apropiat de oamenii lui, dar, cînd „încruntă din sprînceană", boierii îmbracă „cămeșa de gheață". Este drept și cinstit, și puterea lui, așa cum mărturisește Manole, sta în rînduiala în țară, astfel că fiecare trăiește la locul său, în pace: „Au fost tăiați lotrii și s-au liniștit drumurile; neguțătorii nu mai au de nicăieri sminteală. Iar dregătorii domnești sînt mai puțin grași decît înainte vreme, avînd ceva mai multă trudă". De cînd a venit Ștefan la domnie, „părea că s-au schimbat și stihiile". Cuviosul Nicodim îi creează o ipostază de arhanghel care ucide balaurul. Ștefan se închină la soare și se roagă pentru sufletul celor duși.

Sadoveanu vede în Ștefan, la fel ca Nicolae Iorga, pe „cel mai cinstit și cel mai harnic domnitor, strașnic la mînie și senin în iertare"; dar, în același timp, îl menține într-o aură de legendă, prin felul în care se răsfrînge în conștiința celorlalte personaje, prin poveștile și întîmplările evocate, prin crearea unei atmosfere menite parcă să-l înalțe deasupra celorlalți. Astfel că în ziua cînd Ștefan vine la hramul mănăstirii, icoana „era împodobită, pentru acea zi de bucurie, cu văluri albe, care luceau, prin fumegarea făcliilor și umbra naosului, ca flori de primăvară". Voievodul are o taină a lui, ca și celelalte personaje, ce îi dă o aură de melancolie; caută parcă să-și descifreze destinul; de aceea, îi cere lui Nicodim să-i reproducă „Vedenia Teologului de la cap. 19", știind că cele sufletești sînt pline de mîhnire. Versetele Apocalipsului reproduc parcă rezumativ puterea lui Ștefan; ele se rosteau ca o sabie ascuțită, instituindu-l pe domn acolo unde însăși gloata îl cerea, împărțind dreptate și adevăr, chemînd pe domnii

pămîntului întru prigonirea dușmanului. Ștefan va deveni exemplar, pentru că, se spune acolo, va reprezenta „mîntuirea, slava, cinstea și puterea". Ștefan cel Mare, ca și celelalte personaje, privește ciudat viața și moartea, trăiește cu vigoare și demnitate emoțiile, în spiritul celor care știu să se dăruie cu sinceritate și credință. Ca și celelalte personaje, Ștefan are o individualitate izvorîtă din sentimentul de liniște, de echilibru, din taina care îl învăluie, din felul cum știe să-și păstreze sau să-și rostească durerea sau bucuria.

Un „umor latent" al limbajului ceremonios mișcă personajele între jovialitate și tristețe, indiferent dacă sînt Jderii sau Ștefan, dacă e Nechifor Căliman sau Amfilohie Șendrea.

Concluzii. Creația de evocare istorică a lui Mihail Sadoveanu este expresia cea mai strălucită a realismului liric. Profundul caracter popular și viziunea populară asupra marilor probleme ale existenței, legate de naștere, nuntă și moarte, dau operei viabilitate. Opera lui Sadoveanu, ca și a lui Eminescu, rămîne ca permanență prin puterea de comunicare cu suferințele și cu idealurile noastre dintotdeauna.

TEME

1. **Caracterizați figura lui Ștefan cel Mare, indicînd procedee care conturează personalitatea eroului.**
2. **Elemente de mit și baladă în romanul** Frații Jderi, **menite să sublinieze epoca evului mediu, așa cum se desprind ele din datele existenței** Oamenilor Mării Sale.
3. **Urmăriți procesul de formare a lui Ionuț Jder ca ostaș, în spiritul dîrzeniei și vitejiei, al țării morale și al patriotismului.**
4. **Narațiunea transpune adunarea prilejuită de hram, precum și întîmplările evocate într-un timp nedeterminat. Indicați ce procedee artistice și fapte de limbă sugerează continuitatea și permanența.**

Mit, istorie și legendă în conturarea figurii marelui voievod. Extrageți din text cuvinte, construcții și expresii care indică mișcarea scenică.

Cartea pe care o cetise cu destulă greutate prea sfințitul Iosif, punînd între dînsa și ochii sfinției sale o făclie de ceară, cuprindea vestea de sosire a măriei sale Ștefan-Vodă la hramul sfintei mănăstiri Neamțu. Acum vestea asta o aflau și noroadele. Pe cînd dădea sunet greu și prelung, din cînd în cînd, chimvalul cel mare, monahii își purtau ici-colo rantiile mohorîte și-și aplecau bărbile spre urechile oamenilor. Ca și cum s-ar fi aprins pulbere de pușcă, murmurul trecu dintr-o latură în alta, apoi se revărsă în ogrăzi. Muierile, care niciodată n-au destulă minte, prinseră a se tîngui cu mînile la tîmple și a-și căuta pruncii.

Dacă bate clopotul și vine măria sa, cine știe ce are să se întîmple! Au să se iște puhoaie, are să reverse apa Moldovei, are să pornească iar vreun război! A rămas acasă, în sat, mîța închisă în chiler; găinile umblă slobode și n-are cine le da de mîncare. Cuminte și bine ar fi să înhame gospodarii caii și pe loc să pornească fiecare la locul său; dar mai întîi trebuie să se știe de ce-i vorba și numaidecît fiecare dintre cei care nu l-au văzut trebuie să vadă pe măria sa. Cu toate că numai un om viteaz poate cuteza să ridice ochii spre măria sa, iar cei nevrednici cată să-și plece pletele în țărînă, muierile tot or îndrăzni să fure cu coada ochiului, doar l-or zări. Să fie oare cumplit la vedere precum se spune? Are anume paloș cu care ceartă pe unii boieri, scurtîndu-i, după cîte se povestesc? Dacă și riga ungurilor, măria sa Matiaș-Crai, a dat înapoi de la Baia, cînd s-a arătat asupră-i, călare pe cal alb, măria

sa Ştefan-Vodă — ce poate face un creştin de rînd? Acel crai a şi căzut la pat din acel cutremur, zăcînd trei luni. I s-au şi risipit oştile, a prăpădit puştile cele mari. A ieşit la toţi craii spaimă despre acest Ştefan-Vodă, cum că a bătut şi cetatea Hotinului şi a Chiliei; şi este o poveste cum că părintele său Bogdan-Vodă l-a blagoslovit în taină la o biserică din muntele Atonului, ca să se ridice în zilele lui cu puteri mari de oşti şi să bată război cu spurcaţii ismailiteni.

Aşa că mîţa şi găinile or mai răbda, pînă ce ochii oamenilor de la hram s-or învrednici să vadă pe măria sa şi pînă ce urechile s-or îndestula de toate veştile pe care le aduc curtenii şi ostaşii. Afară de asta, este praznic. Cum să porneşti la drum pe inima goală? Cine scorneşte asemenea zvonuri de primejdie şi de ce să plece lumea aşa fără de nici un temei, înainte de a vedea ce e de văzut, de a auzi ce e de auzit şi de a ospăta ceea ce s-a pregătit la cuhniile sfîntului lăcaş? Numai nişte bărbaţi bezmetici cum sînt moldovenii pot face asemenea socoteli. Dacă n-ar fi muierile, cu rînduială şi cumineţenie, ce s-ar face ţara? Nepotrivit şi prostesc lucru, să fugă noroadele de la vederea Domnului lor. Dimpotrivă, bine este a-i ieşi întru întîmpinare.

Femeile, deci, cu mare aprindere, pofteau să afle pe unde are să vie alaiul domnesc.

Despre asta nu ştie nimeni.

Nu se afla slujitor ori monah care să dea ştire anume pe unde şi cum are să vie alaiul lui Vodă.

Atunci de ce-s buni slujitorii şi monahii, dacă nu cunosc batîr atîta lucru? Slujitorii să caute în catastifuri şi monahii să cetească în cărţile lor şi să spuie.

Degeaba, slujitorii au catastifuri mai puţin bune şi monahii cărţi mai puţin iscusite decît în vremea veche!

S-aude chiar că măria sa nici nu mai vine. Sună clopotul în zadar, ca să stîrnească omenirea; iar măria sa are alte treburi.

Aşa-i în ziua de azi lumea. Boierii se învrednicesc să vadă pe măria sa în fiecare zi; pe cînd sărmanii nu-l pot vedea niciodată. Minunat ar fi să nu mai fie în ţara asta boieri, şi să fie praznice pe la mănăstiri măcar în fiecare zi cîte unul. Şi batîr o dată pe an, la un asemenea praznic, să se arate măria sa, cu toată pohfala!

Se vorbeşte prin sate despre măria sa că-i om nu prea mare de stat, însă groaznic cînd îşi încruntă sprînceana. Iar cînd vine la o sfîntă mănăstire, n-are de ce se uita groaznic. Cînd vine la o sfîntă mănăstire (dacă vine într-adevăr şi nu scornesc aceşti monahi vorbe deşarte); cînd vine la o sfîntă mănăstire, măria sa trebuie să se uite blajin în jurul său. Vede ici un prunc; vede ici o fată; vede dincolo o nevastă. Al cui e pruncul acesta? A cui e nevasta asta?

Ca un stăpîn al ţării ce se află, măria sa trebuie să cunoască al cui e pruncul şi a cui e nevasta. Îndată vin boieri lîngă măria sa şi-i spun la ureche. Astfel măria sa vede şi cunoaşte unele şi altele; mai ales că măria sa, fiind văduv de atîţia ani, de cînd a murit Doamna sa Evdochia, trebuie să-şi desfăteze ochii şi să se mai îmblînzească din străşnicia în care se ţine.

Să zicem că măria sa nu se uită la dreapta şi la stînga şi, cufundat fiind în gînduri, nu-şi vede decît socotelile lui domneşti. Atunci sînt ostaşi şi curteni care se uită la lume.

Bune sînt hramurile cînd pe lîngă praznice au şi asemenea alaiuri...

BIBLIOGRAFIE

Opere, vol. 13, E.S.P.L.A., Buc., 1958.

Bratu, S. — *M. Sadoveanu, o biografie a operei*, E.P.L., Buc., 1963.

Ciopraga, C. — *M. Sadoveanu* (micromonografie), E.T., Buc., 1966; *Mihail Sadoveanu — Fascinaţia tiparelor originare*, Ed. Eminescu, Buc., 1981.

Crohmălniceanu, Ov. S. — *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. 1, Ed. Minerva, Buc., 1972.

Lovinescu, E. — *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 1, Ed. Minerva, Buc., 1973.

Manolescu, N. — *Sadoveanu sau utopia cărţii*, Ed. Eminescu, Buc., 1976.

Marcea, P. — *Lumea operei lui Sadoveanu*, Ed. Eminescu, Buc., 1976.

Paleologu, Al. — *Bunul simţ ca paradox*, Ed. Cartea românească, Buc., 1972.

Vianu, T. — *Arta prozatorilor români*, Ed. Eminescu, Buc., 1973.

V. REALISMUL

APARIŢIA REALISMULUI

Realismul este un curent literar apărut în Franţa, la mijlocul secolului al XIX-lea, ca o reacţie „parţial antiromantică".

Se poate vorbi de o simultaneitate a curentului realist cu cel romantic, avînd în vedere faptul că marii scriitori realişti, ca Balzac şi Stendhal, au debutat şi au publicat opere importante în perioada înfloririi romantismului.

Realismul a fost generat de condiţii social-politice caracteristice sfîrşitului secolului al XVIII-lea şi primei jumătăţi a secolului al XIX-lea — Revoluţia din 1789 şi Revoluţia industrială din Anglia —, precum şi de alţi factori care au contribuit la schimbarea climatului spiritual în ţările europene: dezvoltarea ştiinţei şi a filozofiei, a culturii în general şi a presei.

În jurul anului 1850, în Franţa, pictorul Gustave Courbet declară că ar fi socialist, democrat, republican şi *realist* în primul rînd. Tablourile lui îi reprezentau pe cei săraci şi umili. Din pictură, termenul trece în literatură şi devine obiectul a numeroase dezbateri din presa vremii.

Gustave Courbet — *Spărgătorul de piatră*

Astăzi, noțiunea de realism poate avea două accepții: una tipologică, alta istorico-literară. Se poate vorbi de un „*realism etern*" (în sensul de a remarca existența unor elemente realiste în poemele homerice, în povestirile medievale, în arta Renașterii, în drama shakespeariană, în operele clasicilor, ale romanticilor și ale modernilor; astfel, în critica și istoria literară s-a vorbit despre: realismul burghez, critic, contemporan, neorealism) și de un *realism constituit în școli literare, ca un curent particular apărut în secolul al XIX-lea.* Realismul este reprezentat în Franța de Balzac, Stendhal și Flaubert; în Anglia, între alții, de Charles Dickens (care este și romantic), George Eliot; în Rusia — de Gogol, Tolstoi, Dostoevski, Turgheniev, Cehov; se manifestă, de asemenea, în Germania, Italia, America etc.

Rareori se poate vorbi de un realism pur, curentul formîndu-se aproape în ambianța romantismului și încorporînd frecvent elemente proprii altor orientări artistice.

Ideologia și estetica realismului. Scriitorii realiști își propun studiul realităților sociale, politice și economice, studii fizionomice, analize psihologice, reflecții morale (în romane de largă respirație, ciclice, epopeice), ca urmare a progresului realizat de societate prin dezvoltarea științelor naturii (Ch. Darwin), a gîndirii economice (A. Smith, D. Ricardo), istorice și filozofice; apar pozitivismul, materialismul lui Feuerbach, precum și operele lui K. Marx și Fr. Engels. Acum se naște știința care se ocupă cu studiul structurilor și al dezvoltării societății — sociologia; este epoca scientistă, care preconizează folosirea unor teorii și descoperiri ale științei dincolo de granițele disciplinelor cărora le aparțin. Balzac va scrie *Studii și scene* din viața societății franceze, valorificînd în opera lui, ca și Zola, mai tîrziu, idei științifice.

În realism, genul literar specific este epicul — nuvela și romanul care descriu viața într-un limbaj caracteristic tuturor mediilor sociale. În cultivarea cotidianului, a faptului mărunt, a limbajului comun un rol important l-a avut presa vremii, care a atras mari condeie, ca Balzac, spre exemplu.

„Realismul nu a cunoscut o lucrare de sinteză care să-i exprime și să-i sistematizeze programul", de aceea, se poate vorbi de un realism în formula lui Balzac, de unul tolstoian, dostoevskian, de altul care urmează orientarea inaugurată de Flaubert, de un realism de tranziție etc."

Realismul nu a apărut pe un loc gol; „din estetica clasicistă preia principiile de caracterologie și tipic, construcția monografică, perspectiva obiectivă; de la romantici preia revolta, interesul pentru culoarea locală, existențele mărunte, devenirea istorică". Scriitorul realist va adînci și va nuanța aceste caracteristici în funcție de „*cauzalitate, reacții psihice* și *detalii*". În centrul cărții stă „*conștiința-martor*" — ea observă și descoperă realitatea *așa cum este* și *altfel de cum este*, mai frumoasă sau mai urîtă. Înfrumusețarea convențională a realului sau degradarea lui arbitrară, deci limitarea realismului (în contextul relației realitate-operă literară), este în funcție de implicarea unor principii psihologice, pedagogice, ideologico-politice etc.

În concluzie, „*nu există artă și realism fără idee; de multe ori o operă literară este mai reală decît realitatea însăși*".

Jean François Millet — *Semănătorul*

Obiectivitatea, tipicitatea (caractere tipice în împrejurări tipice), plasticitatea, veridicitatea, caracterul critic constituie trăsături ale realismului.

Din punctul de vedere al personajelor, estetica realistă nu-și impune vreo limită în ce privește mediul din care provin, situația socială, apartenența și profesia lor. Personajul reprezintă un individ social într-un complex de evenimente (situații-tip). Balzac spunea că nu numai oamenii, ci și evenimentele vieții se constituie în tipuri. În clasicism, personajul se confundă cu caracterul (apar, astfel, avarul, bigotul, mizantropul); romanticii creează personaje antitetice (bun-rău, frumos-urît, personaje excepționale). „Realismul, prin dramă și roman, a creat tipuri fără să delimiteze strict, el subsumează complexitatea trăsăturilor psihologice la una dominantă" (Dan Grigorescu). Crearea unui univers analog cu cel real, precum și dispariția vocii scriitorului din text, deci obiectivarea romanului, implică relatarea la persoana a III-a. Evenimentele și personajele sînt văzute prin prisma concepției scriitorului sau a unui personaj cu care acesta se identifică.

Istoricii literari disting cîteva tipuri de personaje realiste, cunoscute și din creațiile altor școli și curente literare, depășind însă schematismul, nuanțînd și îmbogățind conținutul acestora. Reapar, astfel, categoriile învingătorilor și învinșilor, inadaptați, avari, scelerați, nebuni și inocenți. Un personaj caracteristic în contextul curentului este arivistul, parvenitul: îndrăzneț, fățarnic, lipsit de scrupule, ca, de exemplu, Julien Sorel din *Roșu și negru* de Stendhal, Rastignac din

Honoré Daumier — *Compartimentul de clasa a II-a*

opera lui Balzac, Dinu Păturică din romanul lui N. Filimon *Ciocoii vechi și noi*. Tănase Scatiu din *Viața la țară* a lui D. Zamfirescu.

Curentul realist s-a aflat într-o continuă competiție cu naturalismul, care, de fapt, este o ramificație a realismului, ce se constituie în perioada 1870—1890. Ca atitudine, naturalismul este antiromantic, în sensul că refuză ficțiunea. Scriitorii naturaliști copiază fotografic realitatea, fără selecție, operele lor oferind „o felie de viață"; ele descriu materialist și aproape științific fapte sociale și de patologie umană. Scriitorul naturalist prezintă omul în afara relațiilor lui cu absolutul. Adepții naturalismului au fost Zola, Maupassant, frații Goncourt. Teoreticianul curentului, E. Zola, în lucrarea sa *Romanul experimental* (1880), încearcă să traducă în planul creației teoria experimentalistă a lui Claude Bernard. Literatura naturalistă manifestă interes pentru viciile și tarele fiziologice, pentru mediile sociale obscure, pledînd totodată împotriva capitalismului și a mizeriei. Mulți scriitori depășesc cadrul doctrinei, Zola însuși aducînd o contribuție importantă la relevarea semnificațiilor social-politice și etice ale societății capitaliste.

Metamorfoze ale realismului în romanul contemporan. Romanul contemporan este modelat nu numai de către noile realități social-istorice pe care e chemat să le reflecte, ci și de evoluția artei literare, mai precis de schimbările fundamentale petrecute în structura speciei, la sfîrșitul secolului trecut și mai ales la începutul secolului nostru. Autori ca Emile Zola, Lev Tolstoi, Fiodor Dostoevski, Henry James sînt considerați astăzi tradiționali, dar începuturile metamorfozelor actuale ale romanului trebuie căutate în opera lor. Cuprinderea largă, viziunea totalizantă a lui Tolstoi, din *Război și pace*, se prelungesc și se diversifică în romane ca *Forsyte Saga* de John Galsworthy, *Familia Thibault* a lui Roger Martin du Gard, *Casa Buddenbrook* a lui Thomas Mann ori *Pe Donul liniștit* de Mihail Șolohov. Acestea pot fi considerate fie romane-frescă, fie romane de familie sau de formație, dar mărturisesc toate ambiția monumentalului. Experiența naturalistă, zolistă, a „feliei de viață", pe de o parte, și extinderea investigației scriitoricești asupra profunzimilor contradictorii ale conștiinței umane (Dostoevski și H. James), pe de altă parte, stau la originea a cel puțin două mari direcții în romanul modern; acesta poate fi *comportamentist*, adică bazat pe actele, pe manifestările exterioare ale personajelor (Ernest Hemingway, John Steinbeck, Alberto Moravia, neorealismul, noul roman, romanul sud-american, cu influențe locale), sau *analitic-psihologic* (Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce). Între aceste două direcții se situează Franz Kafka, Albert Camus și William Faulkner.

Marcel Proust înlocuiește tehnica romanului tradițional de creare a caracterelor prin dezvăluirea psihologiei lor pe calea unor rememorări generate de „memoria involuntară". *În căutarea timpului pierdut* reînvie impresii egale ca intensitate cu acelea trăite demult. Autorul vorbește la persoana întîi, caută eternul, anulînd devenirea. Proust nu vine cu personaje balzaciene și flaubertiene, personajele lui sînt contradictorii (muzica, pictura, literatura se materializează în trei personaje ale romanului). Întîmplările sînt încărcate de amintiri, care sînt în afara timpului, rămînînd eterne. Investigația coboară ca într-un labirint

în propriile trăiri pline de speranțe, deziluzii, suferințe, dar scriitorul surprinde cu fină ironie și viața mondenă a aristocrației și a marii burghezii franceze. În acest sens se spune că lumea lui Proust este mai bogată decît a lui Balzac. Romanul lui Balzac ne oferă o istorie; Proust, monologînd, construiește o succesiune de imagini, solicitînd participarea cititorului, care-și descoperă propriul suflet prin retrăirea unei experiențe.

James Joyce continuă romanul de analiză, urmărind „fluxul conștiinței desfășurat într-o curgere permanentă". Opera lui are trei aspecte: liric, epic și dramatic, materializate în trei personaje aflate sub imperiul unui sentiment interpretat și receptat de fiecare dintre noi în funcție de capacitatea

Marcel Gromaire — *Războiul*

de înțelegere artistică. Problemele existenței umane, degradarea, automatizarea și dezumanizarea omului, nesiguranța în care trăiește, înstrăinarea lui, în societatea capitalistă, au generat romanul existențialist. Pesimismul acestuia este adeseori radical, unii scriitori (de exemplu Franz Kafka, Albert Camus) înfățișînd existența întregii omeniri ca un spectacol absurd. Această viziune este, evident, fără temei obiectiv în perspectiva dezvoltării istorice, însă nu e mai puțin adevărat că, realmente, societatea capitalistă nu oferă posibilitatea ieșirii din labirintul propriilor ei contradicții. Folosind monologul interior, Faulkner este și el un inovator în tehnica romanului. Prezentînd o vastă frescă socială (sudul Statelor Unite), acțiunea nu se desfășoară în funcție de succesiunea evenimentelor, în concordanță cu ordinea lor cronologică; asistăm la fracturarea povestirii, la un joc al conștiințelor multiple, la dislocarea temporală.

Neorealismul italian și spaniol derulează secvențe epice analoage celor cinematografice, în care vorbesc imaginile și dialogurile, lăsînd comentariul în seama cititorului.

„Noul roman nu mai prezintă documente asupra realității umane, ci se vrea el însuși document". Nu este vorba, deci, de o părăsire a realului, ci sînt prezentate realități de natură psihologică, socială, științifică.

Realismul își lărgește sfera prin integrarea culturilor locale (García Márquez, în America de Sud, realismul „Grupului 47", în R.F. Germania, și al generației „beat", Anglia). (D. Grigorescu)

Pe măsură ce înaintăm în romanul contemporan, constatăm că-i lipsesc tipurile, „universul lui gravitează în jurul unui sistem de relații urmărite de privire, de gîndul care reflectează, de pasiunea care deformează".

Ca metodă, arta secolului al XX-lea implică modalitățile muzicii, ale picturii, ale cinematografiei, încît noul roman tinde să devină *„o artă totală"*.

REALISMUL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ. TEORETIZĂRI ȘI OPINII

În literatura română se poate vorbi de existența elementelor realiste în satira populară, în *Didahiile* lui Antim Ivireanul, în memorialul de călătorie al lui Dinicu Golescu, în „fiziologiile" lui C. Negruzzi, în comediile lui V. Alecsandri, în *Scrisorile* lui I. Ghica, în nuvelistica lui B.P. Hasdeu. Prezența elementelor realiste în aceste scrieri justifică accepția „realismului etern", acreditată de unii teoreticieni.

Noul curent literar începe să devină obiectul unor formulări teoretice în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și după 1900. Trebuie însă subliniat că, în conștiința literară a epocii, realismul nu este clar diferențiat de clasicism și romantism. I.E. Rădulescu, autor cu preferințe clasice, va cere scriitorului (în jurul anului 1860) să fie un „pictor fidel ce copiază după natură", să redea obiectele și evenimentele „așa cum sînt". Opiniile despre realism se înmulțesc și începe să se vorbească despre raportul dintre scriitor și realitate, despre obiectivitate, verosimilitate, despre caracterul social al literaturii. Acum apare cel mai important roman al epocii, *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon (1862), și tot acum B.P. Hasdeu vorbește de o „teorie realistă în literatură". În prefața romanului *Don Juanii din București* (1861) este subliniată influența pe care o au științele asupra vieții, ceea ce reclamă, în consecință, o literatură care să se acorde cu noile realități.

O altă etapă în pătrunderea și înțelegerea realismului în literatura română se constituie după 1880, la nivelul celor două mari grupări din epocă: *junimismul* (T. Maiorescu) și *„Contemporanul"* (C. Dobrogeanu-Gherea), în jurul căruia se grupau și celelalte publicații socialiste.

T. Maiorescu susține orientarea literaturii spre realism, subliniind că: noua literatură este „foarte sănătoasă", subiectul ei este „viața specific națională", iar personajele aparțin „claselor de jos"; tipurile realiste trebuie să reprezinte „permanențe umane" *(Literatura română și străinătatea*, 1882). Cu toate acestea, temperamentul și formația clasicistă a mentorului *Junimii* îl vor face să rămînă pe poziția unui „realism clasic", neputînd accepta aspectele prea „joase" ale curentului, pe care le califică drept „realism brutal".

C. Dobrogeanu-Gherea cere artistului să descrie realitatea pe care o cunoaște, pe care a trăit-o, cu precizarea că arta nu este o copie fotografică. Potrivit personalității sale, scriitorul extrage aurul din „mîlul aurifer", selectînd

Internatul Liceului Sf. Sava (București)

faptele în vederea organizării acestora într-o operă semnificativă. Același punct de vedere îl va susține Nicolae Iorga, vorbind de „individualitatea estetică" a artistului, și G. Ibrăileanu („Un creator nu copiază realitatea, ci-și realizează concepția sa despre realitate" — *Creație și analiză).*

G. Ibrăileanu face o analiză minuțioasă și nuanțată a conceptului de realism și a implicațiilor acestuia la nivelul operelor care-l ilustrează. Avînd în vedere condițiile social-istorice în care apare, „romanul tinde a deveni o știință, el are temelie puternică în psihologie și sociologie". Descrierea lumii în raporturile ei atrage, uneori, la scriitorii realiști, un deficit de „stil artist", un deficit de artă. Sînt citați, în acest sens, Balzac, Dostoevski, Tolstoi, iar la noi Rebreanu. Aspectul complex al vieții zugrăvite de realiști are consecințe și la nivelul genurilor literare cultivate: romanul aparține genului epic, dar el conține „și lirism, și descripție, și dramatism", devenind un gen complex. În virtutea acestei complexități, tragicul nu va mai fi despărțit de comic în cadrul aceleiași opere. Ibrăileanu duce această idee mai departe, arătînd că „nu există bariere de netrecut nici în privința *școlilor* (ceea ce anticipează teoria lui G. Călinescu cu privire la caracterul relativ al curentelor literare). La același scriitor pot coexista elemente aparținînd unor școli diferite, explicabile prin structură, aspirații, cultură.

Paralel cu procesul de cristalizare teoretică a conceptului de realism, istoria literară consemnează (după 1862, anul apariției romanului lui N. Filimon) o serie de opere literare care atestă pătrunderea realismului în literatura română, acordat la realitățile vremii și compunînd un peisaj literar divers: nuvelele lui Slavici, ale lui Delavrancea și Caragiale. D. Zamfirescu începe publicarea ciclu-

Nicolae Grigorescu — *Carul cu boi*

lui *Comăneștenilor*, îmbogățind tipologia învinșilor și a învingătorilor, personaje caracteristice primelor noastre romane.

Elementul realist și social regional se manifestă la I. Creangă, care observă viața și transformă Humuleștii în „univers literar". Slavici zugrăvește viguros lumea țăranului ardelean, scriind o operă trainică, deși marcată de didacticism și moralism. I.L. Caragiale realizează trecerea la mediul citadin, creînd tipuri durabile. I. Creangă, I. Slavici, I.L. Caragiale corespund unor momente ale realismului, deci se poate vorbi de un realism țărănesc și folcloric, de un realism provincial, prefigurînd romanul social și cel psihologic, și de un realism citadin.

În perioada dintre cele două războaie mondiale, se observă două tendințe ale realismului: diversificarea și adîncirea, ambele corespunzînd complexității sporite a vieții în epoca respectivă. Acum apar marile construcții epice ale lui L. Rebreanu, romanele lui Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu *(Cartea nunții* și *Enigma Otiliei)*. Dacă scrierile acestor autori pot fi enumerate în legătură cu realismul, sînt necesare tot mai multe și mai nuanțate delimitări în discutarea lor, avînd în vedere numeroasele elemente de noutate pe care le aduc: subiectivismul și introspecția, dominante în opera lui Camil Petrescu și a Hortensiei Papadat-Bengescu; balzacianismul romanelor lui G. Călinescu, căruia i se adaugă, nu mai puțin, procedee moderne.

În general, în perioada interbelică, discuțiile teoretice se poartă mai puțin în jurul realismului, cît mai ales în jurul romanului. Eugen Lovinescu acredita ideea unui roman citadin, caracterizat prin obiectivitate, și va pleda pentru proza reflexivă și analitică a lui Camil Petrescu și a Hortensiei Papadat-Bengescu. G. Călinescu era de părere că literatura română trebuie să parcurgă mai întîi stadiul balzacian, pentru a ajunge la proustianism, ilustrînd această idee prin propria creație romanescă.

Literatura epocii este diversă și bogată, principalele orientări fiind ilustrate în special de mari creații, certificînd fiecare, prin valoare, propria direcție.

Ion Andreescu — *Drumul mare*

Din proza obiectivă a lui Slavici, dar și din romanul lui N. Filimon și D. Zamfirescu, va coborî L. Rebreanu. Realismul se apropie de punctul cel mai înalt, odată cu *Ion* (1920). *Ion*, *Răscoala* și *Gorila* sînt romane-frescă, dar Rebreanu aduce în literatură psihologii individuale, aparte, ca Apostol Bologa *(Pădurea Spînzuraților)*, și psihologia colectivă, în *Răscoala*. La L. Rebreanu, analiza psihologică clarifică atitudini sociale și civice; la H. Papadat-Bengescu relevă monstruosul și anormalul. Problematica romanului psihologic interbelic este legată de război, de poziția intelectualului în contextul social, de raporturile cu lumea și cu el însuși, de setea de absolut (Camil Petrescu), de setea de ideal (Gib Mihăescu), de tragicul autobiografic (M[ax] Blecher și Anton Holban).

Perioada contemporană — după 23 August 1944 — se caracterizează prin mari prefaceri social-politice, care se vor reflecta și în creațiile artistice. Mesajului realist al artei i se adaugă cel al umanismului socialist; literatura trebuie să răspundă noilor idealuri ale unei societăți în schimbare. Au pledat, în acest sens, în presa vremii, G. Călinescu, M.R. Paraschivescu, M. Beniuc, G. Macovescu, G. Ivașcu, E. Jebeleanu.

Dezbaterile teoretice în jurul realismului au avut ca obiectiv stabilirea unei „linii de demarcație între conținutul istoric-literar al noțiunii de realism și ceea ce ar reprezenta un principiu durabil al literaturii și artei".

În acest sens, G. Călinescu vorbește despre „realism" și celelalte curente literare (clasicism, romantism, baroc), cu sublinierea că ele nu există în stare pură.

Romanul este, pentru G. Călinescu, „o scriere tipic realistă, demonstrarea unei idei printr-o experiență", iar efortul artistului trebuie îndreptat în sensul

Octav Băncilă — *1907*

de „a face inteligibilă și vie aparența incoherentă pentru alții, într-un cuvînt, de a crea o ficțiune stabilă care să încifreze experiența".

Ca și în perioadele anterioare, formulările teoretice vor fi susținute și alimentate de creații literare durabile. După Eliberare își vor continua activitatea mari personalități, afirmate în perioada interbelică: Camil Petrescu publică romanul *Un om între oameni*, iar G. Călinescu, *Scrinul negru* și *Bietul Ioanide*. Tot acum apar cărțile unor autori ca: Marin Preda, Zaharia Stancu, Titus Popovici, Eugen Barbu, Fănuș Neagu, Al. Ivasiuc, D.R. Popescu, Augustin Buzura. Operele acestora înseamnă tot atîtea momente de originalitate ale literaturii noastre contemporane.

Jean Al. Steriadi — *Hamali în port*

Îmbogățindu-și continuu modalitățile artistice, romanul devine eseistic (Al.Ivasiuc), mito-poetic (Fănuș Neagu, D.R. Popescu, Șt. Bănulescu), „pitoresc și baroc" (E. Barbu); continuă romanul de analiză, implicat în universul țărănesc (Marin Preda) sau romanul de introspecție, de analiză a unor fenomene din lumea intelectuală și muncitorească (Constantin Țoiu, A. Buzura). Se scrie proză fantastică (A.E. Baconsky), parabolică (George Bălăiță).

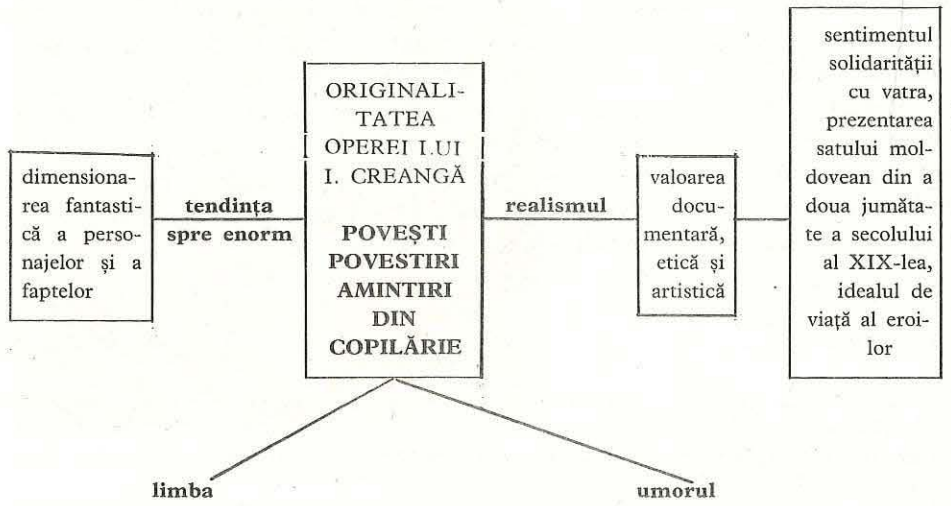
Romanul contemporan constituie o etapă în literatura națională, avînd în vedere tematica autohtonă, precum și tendința de a revalorifica tradiția; „sincronizarea cu dezvoltarea romanului pe plan universal, printr-o solicitare mai ales a introspecției și a cazurilor de conștiință, și încercările de înnoire a formulelor de expresie dau unitate prozei contemporane".

BIBLIOGRAFIE

— *Realismul* (studiu introductiv, antologie și note de Marian Popa), Ed. tineretului, „Lyceum", 1967.
— *Conceptul de realism în literatura română. Idei și atitudini literare*, Ed. Eminescu, Buc., 1974.
Hangiu, Ion — *Reviste și curente în evoluția literaturii române*, Ed. didactică și pedagogică, Buc., 1979.
Iliescu, Adriana — *Realismul în literatura română în secolul al XIX-lea*, Ed. Minerva, Buc., 1975; *Proza realistă în secolul al XIX-lea*, Ed. Minerva, Buc., 1978.

ION CREANGĂ

1839—1889



În mediile literare ale epocii, Ion Creangă cîștigase faima unei biografii pitorești.

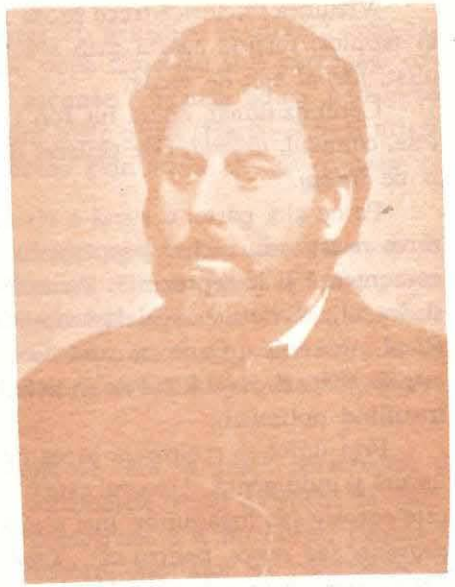
După ce opera lui a fost considerată, o vreme, creația unui scriitor popular, critica literară a situat-o în rîndul valorilor clasice.

„Oricîte rădăcini ar avea în folclor, opera lui Ion Creangă este de o mare originalitate"; așa se explică faptul că Jean Boutière, critic francez, într-un studiu din 1930, îi fixează locul printre marii povestitori europeni: frații Grimm, Perrault, Andersen, considerînd opera scriitorului român aproape de perfecțiune. Jean Boutière subliniază, de asemenea, realismul scrierilor sale, arătînd că Ion Creangă este un mare folclorist, ca și frații Grimm, și un artist, ca Perrault.

Caracterul unitar al operei. Opera lui Ion Creangă are un *caracter predominant realist*, indiferent dacă ne situăm în lumea poveștilor sau în cea a *Amintirilor*.

În centrul operei stă familia, gospodăria țărănească cu necazurile ei, cu idealurile ei de viață, care presupun efort sau încercări ce trec în fantastic, *pentru a-și atinge ținta*. Harap-Alb ajunge ginerele împăratului, pentru că este *„vrednic"* și mînuiește cu inteligență forțele dezlănțuite ale tovarășilor lui, hotărîți să-l ajute. Fata moșneagului, ca să se mărite cu un gospodar cumsecade, va trece și ea prin multe încercări. Nică, Oșlobanu, Trăsnea și ceilalți catiheți nu o duc ușor și pătrund anevoios tainele învățăturii.

O privire atentă asupra operei îndreptățește ideea că autorul își joacă rolul de povestitor, dar și rolurile personajelor, pentru că ele *aparțin unor secvențe autobiografice:* Stan Pățitul, Dănilă Prepeleac, Nichifor Coțcariul etc. Întîmplările și personajele îl reprezintă pe autor în momente care au fost sau care au rămas aspirații de neatins.



Ion Creangă

Personajele trec prin diferite medii sociale, reale sau fantastice, pregătindu-se pentru viață, aceasta constituindu-se dintr-o suită de încercări. De remarcat faptul că atît poveștile, cît și *Amintirile* ajung la deznodămînt în momentul în care eroul se realizează sau se află în pragul unei mari schimbări. În cazul *Amintirilor*, acest moment coincide cu plecarea definitivă a lui Nică din sat.

Nică, la fel ca personajele din povești, scrutează cu ascuțime lumea prin care trece, dar asistăm și la o evoluție interioară a personajului, supus evenimentelor.

Personajele trec din povești în *Amintiri* și povestiri; giganții au trăsături omenești (Gerilă, ca și Mogorogea, este veșnic pus pe hartă), iar personajele din *Amintiri* sînt *care gligani, care meliani, unii coblizani, alții hojmalăi;* Nică Oșlobanu avea ciubotele dintr-o vacă, și tălpile din alta. Dimensiunea uriașă, vitalitatea personajelor (ceea ce a determinat critica să-l apropie pe Ion Creangă de Fr. Rabelais) implică eroii, prin atitudini și gesturi, în fabulos. Astfel, praznicul de la hramul bisericii, care ținea cîte o săptămînă încheiată, *„și numai să fi avut pîntece unde să pui bucatele"*, nu este mai prejos decît ospățul de la curtea împăratului Roș din *Povestea lui Harap-Alb:* „că doar mîncare și băutură era acolo, nu șagă: dă! ca la o împărăție" (...); „cu o falcă în ceriu și cu una în pămînt" vin și ursul, și Dănilă Prepeleac, și mătușa Mărioara.

Întîmplările puse pe seama personajelor ne introduc în plină nuvelă, iar dialogul capătă mișcarea comediei, păstrînd doar schema generală a basmului: lupta dintre bine și rău, eroii, chiar cei fabuloși, au trăsături omenești; epicul este sacrificat în favoarea psihologicului (G. Călinescu).

Personajele sînt hilare, grotești, bufoni, măscărici, cu scopul de a ne înveseli. Dumnezeu, diavolii, Sf. Petru nu au nimic grav; nici moartea nu este privită în dimensiunea ei tragică; ea este o urmare firească, o vîrstă sau o binemeritată pedeapsă. De aceea, imaginea vieții este una ideală, omul își poate depăși condiția intrînd în fabulos, într-un tărîm vesel și fericit de „carnaval popular", unde totul se desfășoară scenic și spectaculos, ușor, într-un proces fecund de materialitate și vitalitate deosebită.

Observația merge de la descrierea naturii, a casei părintești, a gospodăriilor megieșilor pînă la instituțiile vremii, biserica, armata (sistemul de luare la oaste, *cînd îl plîngeau pe cel dus ca pe mort).*

Viziunea folclorică trece proza lui Ion Creangă din zona relatărilor obiective în fabulos, forțînd soarta prin soluții imaginare, sau acceptînd-o vesel și optimist, *făcînd haz de necaz.*

Compoziţional, opera lui Ion Creangă se realizează scenic. În această situaţie, comicul, *umorul*, este generat de *caractere*, de imperfecţiunea lor, de *situaţie* şi de *limbaj*.

Pe de altă parte, o sursă a rîsului este chiar prezenţa autorului în desfăşurarea naraţiunii, jucînd propriul lui rol sau pe acela al personajelor pe care le comentează şi le reprezintă. Personajele sînt grotești, parodiate (de ex. moartea şi dracul), în virtutea aceleiaşi vitalităţi care nu suportă ideea înfrîngerii omului. Rîsul este tonic, *„De la un capăt la altul, cu foarte mici excepţii, opera lui Creangă este un hohot de rîs"*. Rîsul ne indică drumul desfăşurării luptei dintre bine şi rău, insuflînd optimism.

Prin umor se realizează ideea de satiră şi de ironie. Ironia poate fi ascuţită, uşoară şi indulgentă. (Umorul este o modalitate a comicului.) Rîsul la Ion Creangă este corosiv sau îngăduitor, mai ales atunci cînd înfăţişează personajele în acţiuni *deosebite* sau *eroice*, pentru că: *„Lumea asta e pe dos,/ Toate merg cu capu-n jos;/ Puţini suie, mulţi coboară,/ Unul macină la moară"*. De aceea şi Setilă mărturiseşte că la mîncare şi băutură nu-l întrece nimeni, *„numai la treabă nu ne prea punem cu nebunii"*.

Individualizările, în măsura în care sînt, se subordonează unor împrejurări a căror finalitate, aşa cum s-a văzut în toată opera, este de natură morală. În dosul situaţiilor, al personajelor, scriitorul spune vorbe înţelepte care conţin ironie, batjocură şi satiră la adresa a tot ce e rău întocmit în lume şi în firea oamenilor. Umorul lui Creangă, prin atitudine şi limbă, este de origine populară. Scriitorul rîde de prostie, de lene, de îngîmfare, de lipsa de îndemînare, de lipsa de curaj; el rîde de slăbiciunile firii omeneşti şi tonul diferă de la o situaţie la alta şi de la un personaj la altul. Astfel, aflăm că de răul babei moş Nichifor Coţcariul se ocupa de cărăuşie. Ironic este prezentat şi Nică, care trece prin mari „încercări", în copilărie şi în adolescenţă, pentru a deveni cuminte şi învăţat. Ironia persistă şi în confruntarea dintre real şi fantastic, în prezentarea diavolului, a lui Dumnezeu, a lui Dănilă Prepeleac şi Stan Păţitul. Pagini întregi sînt prezentate scenic, într-o distribuţie a ironiei în mod dozat şi ascendent, marcînd un dialog vioi, nu lipsit de elementul moralizator. Astfel, după ce Stan Păţitul face portretul dracului, invocînd un alt personaj cu care acesta ar semăna *(„cînd mergea pe drum, nădragii mergeau alăturea cu drumul")*, ...conchide: *„Aş veni desară la voi, dar mi-i ruşine de cîini (...) Oleacă de n-ai păţit şi tu ca dînsul"* sau *„Ia păziţi-vă mai bine treaba şi nu-mi tot spuneţi cai verzi pe pereţi, că eu sînt Stan Păţitul"*.

Personajele, în evoluţia lor de-a lungul întîmplărilor, devin comice, realizate în mişcare scenică, dramatică; prin gest şi ton scriitorul subliniază intenţia lui critică. Personaje anapoda, proşti într-un anume fel, sau făcînd pe proştii, evoluează privite cu indulgenţă de scriitor, care le reabilitează, pentru că firea lor nu se potriveşte cu întocmirea lumii. Ochilă vede altfel lumea decît ceilalţi tovarăşi ai lui, el o vede, de fapt, aşa cum este.

Amintirile, realizate şi ele scenic, vor veni cu avalanşe de situaţii com ce, atingînd grotescul. Nică Oşlobanu, Trăsnea, popa Ciucalău sînt personaje comice. Fără să creeze metafore şi simboluri ascunse, Creangă aduce personaje vii şi întîmplări ce vizează absurdul. Vitejii sînt nişte uriaşi (Harap-Alb) şi uriaşi sînt şi catiheţii de la şcoala de popi care treceau prin *meşteşugul de tîmpenie al învăţăturii*.

În comparaţie cu umoriştii lumii *(„umorul tragic la Cervantes, corosiv la Boccaccio, indecent la Rabelais, jovial la Chaucer, trist la Mark Twain, paradoxal la B. Shaw), umorul lui Creangă este un umor ţărănesc, păstrînd în el urmele originii lui folclorice, asemănător cu al scriitorilor din începuturile epocii moderne, în a căror operă se recunoaşte mai bine viziunea folclorică asupra lumii"* *(Eugen Todoran)*.

Opera lui I. Creangă este o imensă scenă pe care se mişcă personajele şi autorul însuşi, comentînd mişcarea, faptele, personajele, stînd de vorbă cu spectatorul, luîndu-l părtaş sau martor; uneori presupune a fi întrerupt, pentru a putea continua povestirea, sau îşi invită cititorul-spectator să colaboreze la rotunjirea imaginii pe care o propune: *„Moşneagul fiind un gură-cască, sau cum îţi vrea să-i ziceţi, se uita în coarnele ei şi ce-i spunea ea, sfînt era"*. *Stilul este vorbit, oral*, Creangă identificîndu-se cu scriitorul popular, în sensul că dialoghează în cadrul naraţiunii, înregistrînd parcă aidoma cuvintele mătuşii Mărioara, ale lui Harap-Alb, ale lui Ivan, ale lui Trăsnea. G.I. Tohăneanu vorbeşte de un „adevărat stil al participării", cuprins în stratul dialogat al frazei, implicînd ironia şi umorul, devenind modalitate propriu-zisă a naraţiunii. Se poate menţiona, în acest sens, *dativul etic*, folosit la nivelul tuturor nuanţelor: ironie, înţelegere, simpatie *(„Ei, că bine* **mi** *te-am căptuşit!"; „Nu te-am ştiut eu că-***mi** *eşti de-aceştia..."; „atunci Ipate* **mi** *ţ-o şi înşfacă de cozi")*. Este de remarcat, de asemenea, *stilul indirect liber*. Prin el se înregistrează gîndurile unui personaj, cu care autorul se solidarizează *(„Şi-mi făcea apoi cîte un benchi boghet în frunte, ca să nu-şi prăpădească odorul")*. Stratul dialogat abundă în *exclamaţii* şi *interogaţii*, formule caracteristice participării afective a scriitorului *(„Ce era să facă? Ce să vadă; Suie-l dacă poţi!")*. *„Apostrofarea personajelor, autoadresarea, monologul interior"* sînt şi ele surse de umor *(„Şi aşa baba cea zgîrcită şi nebună a rămas de tot săracă lipită pămîntului"; „De-acu a mai mînca şi răbdări prăjite în loc de ouă"; „Dănilă face, Dănilă trebuie să desfacă"; „Şi cînd caută mama să smîntînească oalele, smîntîneşte, Smărandă, dacă ai ce")*.

Relaţiile cu personajele şi cititorul sînt concentrate şi prin *„formule de adresare afirmative sau negative"* *(„Ţi-ai găsit; Ş-atunci... scobeşte-te, fata babei, în dinţi"* etc.).

Folosirea *diminutivelor* generează ironie şi chiar satiră *(drăcuşor, corniţe, zilişoare, trebuşoară, hărnicuţ — „la trebi îs hărnicuţ cît se poate")*.

De caracterul vorbit al limbii se leagă *exclamaţiile* cu toate nuanţele lor şi *interjecţiile*, care plasticizează şi nuanţează afectiv fraza *(„Şi nici una nici două, hai! pe ied de gît"; „fac ţuşti! din baltă ş-o ieu la sănătoasa")*.

Proverbele și zicerile sînt introduse prin formula „*vorba ceea*" sau „*vorba cîntecului*" (*„ce ți-e scris în frunte ți-e pus"; „tot pățitu-i priceput"*). Urările (*„Călătorie sprîncenată: de rămîneai mi-erai ca un frate, iar de nu, mi-ești ca doi"*), *apelativele, imprecațiile* presupun ironie la adresa personajelor, a întîmplărilor, caracterizîndu-le (*„Doamne, cumnățică hăi!..."; „mînca-v-ar ciuma să vă mănînce!"*).

Structura frazei dominate de coordonare, prezentul istoric sau dramatic, viitorul popular revelează caracterul popular al limbii, susținut și de vocabularul ce aparține îndeosebi graiului moldovenesc, dar și tuturor graiurilor românești, deci limbii întregului nostru popor: *bazaconie, cărpănos, dihanie, gligan, îmbălora, mătrăși, potaie, roboti, șparli, tologi, zărghit, zgîtie* (Iorgu Iordan).

Concluzii. Scrierile lui Ion Creangă, povestiri, povești și *Amintiri*, opera de maturitate a scriitorului, sînt unite de același limbaj popular cu nuanță rurală, în timp ce temele acestora sînt de sorginte folclorică, cu circulație în literatura română și universală (Jean Boutière arată că *Soacra cu trei nurori* are un echivalent armenesc, *Capra cu trei iezi*, unul în La Fontaine, *Punguța cu doi bani*, în poveștile indiene, de unde a trecut la Esop, *Harap-Alb*, în *Omul fără barbă* al lui Émile Legrand).

Amintirile capătă structura unui roman al cărui erou ne amintește de tipul romanului de formare. Opera scriitorului reprezintă lumea satului în elementele de permanență ale vieții țăranului, imaginea tipizată a spațiului moldovenesc în cadrul celui național, de aceea se poate vorbi de un *„clasicism nu teoretic, ci artistic"*; există o armonie provenită din rațiune și echilibru în reconstituirea ideală a Humuleștiului, transformat în „univers literar".

Natura apare drept cadru, fără ca scriitorul să insiste în descrieri; rareori peisajul este spiritualizat, prin raportarea la natura umană.

În perceperea *timpului*, se poate vorbi iarăși de o anume clasicitate a lui I. Creangă, în sensul că ideea de vechime capătă atributul de permanență, cu sensul de continuitate (de aceea, determinarea temporală este vagă: în *Amintiri* și povestiri ea este exprimată prin sintagma *pe vremea aceea*, care în povești își are echivalentul în *a fost odată*). În acest context totul tinde spre echilibru, perfecțiune și armonie; un sat ideal este și Humuleștiul, dar și satul din *Povestea unui om leneș* (*„Mai poftească de acum și alți leneși în satul acela, dacă le dă mîna și-i ține cureaua"*).

Personajele, indiferent că descind din basme sau din *Amintiri*, se reliefează printr-o trăsătură majoră: Nichifor Coțcariul e hîtru, Harap-Alb, bun și generos, Nică e ghibirdicul năzdrăvan, ghiduș, Spînul e necinstit și rău etc. Se poate vorbi de o clasicitate izvorîtă din schema generală a basmului, în sensul că personajele sînt construite din perspectiva ideii de bine sau de rău.

Amintirile reprezintă un univers ideal; copilăria, prin semnificație, este universală, ea aparține tuturor. Ion Creangă povestește copilăria copilului universal (G. Călinescu).

Opera lui I. Creangă se desfășoară la limita dintre real și fabulos, într-un perfect echilibru. Astfel, basmul și povestirea sînt dominate de real, deși cadrul

este fantastic, iar *Amintirile* hiperbolizează, atingînd fabulosul, într-un cadru documentar real. În acest univers, scriitorul creează caractere ce devin mai pregnante decît întîmplarea.

I. Creangă nu este un povestitor „difuz și prolix"; o anume grijă față de compoziție, de structură îl deosebește de povestitorii populari; fiecare element, fiecare episod sînt strîns legate de acțiune, de desfășurarea evenimentelor.

SATUL MOLDOVEAN OGLINDIT ÎN AMINTIRI DIN COPILĂRIE

Geneza și compoziția. *Amintirile* apar între 1881—1882 în *Convorbiri literare*, cu excepția părții a patra, care a fost publicată postum, în 1892. Cartea se constituie ca un *„roman de formare"* (bildungsroman), eroul central fiind urmărit din copilărie pînă în pragul adolescenței.

Despre copilărie au mai scris, între alții, C. Negruzzi, A. Russo, V. Alecsandri, mai tîrziu Z. Stancu. La aceștia evocarea se realizează din perspectiva omului matur, în timp ce Creangă trăiește sub ochii cititorului vîrsta evocată.

Amintirile se structurează pe două planuri: pe de-o parte este urmărit acest proces de formare a lui Nică, precum și evoluția lui spirituală în contextul mediilor sociale pe care le străbate; în planul al doilea se constituie, obiectiv, universul vieții țărănești, scriitorul urmărind celula familiei, biserica, școala, întreaga atmosferă patriarhală a satului.

Pe tot parcursul scrierii, monologul alternează cu fragmente dialogate, reprezentate scenic, mînuite de autor sau jucate de acesta, pentru că autenticitatea trăirii merge pînă la identificarea cu personajele.

Imaginea Humuleștilor. Imaginii copilăriei ideale, Ion Creangă îi construiește un spațiu ideal.

Bojdeuca lui Creangă (Iași)

Partea I

Stau cîteodată şi-mi aduc aminte ce vremi şi ce oameni mai erau în părţile noastre, pe cînd începusem şi eu, drăgăliţă-doamne, a mă rădica băieţaş la casa părinţilor mei, în satul Humuleştii, din tîrg drept peste apa Neamţului; sat mare şi vesel, împărţit în trei părţi care se ţin tot de una: Vatra Satului, Delenii şi Bejenii.

Ş-apoi Humuleştii şi pe vremea aceea nu erau numai aşa un sat de oameni fără căpătîi, ci sat vechi răzăşesc, întemeiet în toată puterea cuvîntului: cu gospodari tot unul şi unul, cu flăcăi voinici şi fete mîndre, care ştiau a învirti şi hora, dar şi suveica, de vuia satul de vatale în toate părţile; cu biserică frumoasă şi nişte preoţi, şi dascăli, şi poporăni ca aceia, de făceau mare cinste satului lor.

Ca şi poveştile şi povestirile, *Amintirile* se deschid cu evocarea satului. Aflăm despre Humuleşti (de fapt, sat mic cu oameni nevoiaşi că era un sat vechi, răzăşesc, cu gospodari unul şi unul, cu oameni harnici, cu biserică, preoţi şi dascăli ce făceau mare cinste aşezării.

Situarea satului, în prima parte, este determinată vag din punctul de vedere al spaţiului şi al timpului: *pe vremea aceea* exista un sat Humuleşti împărţit în trei părţi *care se ţin tot de una*.

Subliniem în mod deosebit caracterul popular al lexicului; sfera semantică a cuvintelor se cuprinde în lumea satului: *fete, flăcăi, dascăli, preoţi, gospodari*.

Caracteristica acestui sat este hărnicia şi, în consecinţă, bunăstarea şi veselia. În prezentarea satului domină ideea de superlativ al acţiunii, reprezentată prin muncă şi joc:... *flăcăi voinici şi fete mîndre, care ştiau a învirti şi hora, dar şi suveica*... Atributele sînt generale: flăcăii sînt *voinici* şi fetele *mîndre*, atingînd superlativul însuşirii realizat într-o expresie metaforică cu valoare de superlativ absolut popular: *ca aceea (aceia) — preoţi, şi dascăli, şi poporăni ca aceia*. Complementar, Creangă asociază pe *de* consecutiv pentru a concentra ideea de superlativ al însuşirii şi al acţiunii: *de vuia satul de vatale* (de remarcat efectul onomatopeic-muzical *suveică-vuia-vatale*, întregind sugestia de dinamism, de vitalitate). Alternarea timpului prezent de la începutul fragmentului — *stau, îmi aduc aminte*, cu imperfectul, timp al evocării, creează impresia duratei. Prin construcţia frazei, se subliniază tot hărnicia *poporănilor;* humuleştenii nu erau *oameni fără căpătîi* (fără rost); premisa este dată într-o propoziţie negativă, menită să sublinieze succesiunea de principale în raport de adversitate cu prima, cu determinantele lor, în care sînt enumerate virtuţile sătenilor.

Partea a III-a

„Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci şi eu sînt om din doi oameni; şi satul Humuleştii, in care m-am trezit, nu-i un sat lăturalnic, mocnit şi lipsit de priveliştea lumii ca alte sate; şi locurile care încunjură satul nostru încă-s vrednice de amintire. Din sus de Humuleşti vin Vînătorii Neamţului, cu sămînţă de oameni

În partea a III-a se reia ideea aşezării satului cu deschidere spre *priveliştea lumii*, Humuleştiul fiind situat la întretăierea de drumuri spre scaunul Moldovei, spre mănăstirile Agapia, Văratec şi spre Cetatea Neamţului.

Trebuie subliniat că există o gradare afectivă ce creşte de la un capitol la altul, atingînd

de aceia care s-au hărţuit odinioară cu Sobieţchi, craiul polonilor. Şi mai din sus, mănăstirile Secul şi Neamţul, altădată fala bisericii române, şi a doua vistierie a Moldovei. Din jos vin satele Boiştea şi Ghindăoanii, care înjugă numai boi ungureşti la carăle lor; unde plugurile rămîn singurele pe brazdă în ţarină, cu săptămînile, prisăcile fără prisăcar, holdele fără jitar, şi nime nu se atinge de ele; iar oamenii din aceste sate nu ştiu ce-i judecata. Aproape de Boişte vine satul Blebea, care mai mult de jumătate, după ce-şi scapă căciula pe baltă, zice: Să fie de sufletul tatei!"

Înspre apus-miazăzi vin mănăstirile: Agapia cea tăinuită de lume; Varaticul, unde ş-a petrecut viaţa Brancoveanca cea bogată şi milostivă, şi satele Filioara, hăţaşul căprioarelor cu sprincene scăpate din mănăstire; Bălţăteştii cei plini de salamură, şi Ceahlăieştii, Topolita şi Ocea, care alungă cioara cu peria-n gură tocmai dincolo peste hotar.

Iar spre crivăţ, peste Ozană, vine Tîrgul Neamţului, cu mahalalele Pometea de sub dealul Cociorva, unde la toată casa este livadă mare; Ţuţuienii, veniţi din Ardeal, care mînîncă slănina rîncedă, se ţin de coada oilor, lucrează lîna şi sînt vestiţi pentru teascurile de făcut oloi; şi Condrenii cu morile de pe Nemţişor şi piuăle de făcut sumani. Iar deasupra Condrenilor, pe vîrful unui deal nalt şi plin de tihărăi, se află vestita Cetatea Neamţului, îngrăditâ cu pustiu, acoperită cu fulger, locuită vara de vitele fugărite de strechie şi străjuită de ceucele şi vinderii care au găsit-o bună de făcut cuiburi într-însa.

Dar asta nu mă priveşte pe mine, băiet din Humuleşti. Eu am altă treabă de făcut, vreu să-mi dau samă despre satul nostru, despre copilăria petrecută în el, şi atîta-i tot.

Citi domnitori şi mitropoliţi s-au rînduit la scaunul Moldovei, de cînd e ţara asta, au trebuit să treacă măcar o dată prin Humuleşti spre mănăstiri. Apoi unde pui cealaltă lume care s-a purtat prin satul nostru, şi tot lume mai mult bogată şi aleasă. Mă rog, la Mănăstirea Neamţului: icoană făcătoare de minuni, casă de nebuni, hram de Ispas şi iarmaroc în tîrg, tot atunci. Apoi tot pe aici, treacăt spre iarmaroace: la Piatră de duminica-mare, şi la Folticeni de sînt Ilie: la Secu, hram de tăierea capului sf. Ioan Botezătorul; la Agapia-n deal hram de schimbare la faţă; la Agapia-n vale, hram de sfinţii voievozi; şi la Varatic, hram de sîntă Măria mare. Lume şi iar lume!

punctul culminant în partea a III-a, în care simţim mîndria răzeşului, ca expresie a unui patriotism adînc.

Evocarea începe prin prezentarea satului ca un tărîm al unei largi activităţi, al unei permanente mişcări (reluate în partea a III-a), culminînd însă cu evocarea elementelor de permanenţă ale istoriei Moldovei: mănăstirile, Cetatea Neamţului, Tîrgu Neamţului cu şcoala domnească.

Vederea asupra satului natal şi mai ales a împrejurimilor este de astă dată largă; scriitorul insistă însă asupra geografiei spirituale şi economice a ţinutului. Aflat în centru, Humuleştii îi oferă *priveliştea lumii*, privirea se roteşte de jur împrejur şi descoperă aşezările şi ocupaţiile oamenilor, sugerînd, în acelaşi timp, trăsături psihologice: Vînătorii Neamţului sînt sămînţă de viteji, pentru că s-au hărţuit odinioară cu Sobieski; cei din Boiştea şi Ghindăoanii sînt bogaţi şi cinstiţi; cei din Blebea sînt generoşi. Enumerarea creşte (Topolita, Ocea, Pometea), culminînd în exclamaţii retorice menite să exprime entuziasmul povestitorului: *Lume şi iar lume!*

Construcţia frazei porneşte tot de la o propoziţie negativă, urmată de enumerarea satelor vecine, caracterizate printr-o trăsătură morală dominantă: *şi satul Humuleştii, in care m-am trezit, nu-i un sat lăturalnic, mocnit şi lipsit de priveliştea lumii ca alte sate;* fraza trăieşte mai ales prin intonaţie, cu suişuri şi scoborîşuri, cu pauze sugestive menite să sublinieze cadrul.

Capitolele I şi III zăbovesc în descrierea aşezării satului, într-un registru foarte întins de activităţi, întemeiat pe treburile gospodăreşti, într-o dinamică permanentă, de aceea dimensiunile sînt de viaţă eternă. Humuleştiul, cu împrejurimile lui, este — ca viziune artistică — un sat etern, pentru că oamenii lui întruchipează virtuţi şi capacităţi morale legate de viaţa familiei, cu nevoile şi aspiraţiile ei dintotdeauna.

Partea a II-a

Nu știu alții cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stîlpul hornului unde lega mama o șfară cu motocei la capăt, de crăpau mîțele jucîndu-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam cînd începusem a merge copăcel, la cuptiorul pe care mă ascundeam, cînd ne jucam noi băieții de-a mijoarca, și la alte jocuri și jucării pline de hazuri și farmecul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie! Și, Doamne, frumos era pe atunci, căci și părinții, și frații, și surorile îmi erau sănătoși, și casa ni era îndestulată, și copiii și copilele megieșilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, și toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea!

În partea a II-a a *Amintirilor,* sînt evocate gospodăria și celula familiei. Casa era îndestulată și copiii și copilele megieșilor *erau de-a pururea în petrecere cu noi.*

Partea a IV-a

Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul, în care se oglindește cu mîhnire Cetatea Neamțului de atîtea veacuri! Dragi-mi erau tata și mama, frații și surorile și băieții satului, tovarășii mei din copilărie, cu cari în zilele geroase de iarnă mă desfătam pe gheață și la săniuș; iar vara, în zile frumoase de sărbători, cîntînd și chiuind, cutreieram dumbrăvile și luncile umbroase, prundul cu știoalnele, țarinile cu holdele, cîmpul cu florile și mîndrele dealuri, de după care-mi zîmbeau zorile în zburdalnica vîrstă a tinereței!

În partea a IV-a, sentimentul de solidarizare cu vatra este atît de puternic, încît desprinderea de ea este dureroasă. În consecință, evocarea satului recapitulează parcă, elogiind-o, lumea țărănească de la munte, în scenele și relațiile tipice ale vieții, în felul de a munci și a se veseli. Viziunea este nostalgică, de aceea, în Ozana *cea frumos curgătoare,* Cetatea Neamțului se oglindește *cu mîhnire.*

În partea a II-a și a IV-a, evocarea este raportată la legăturile de familie și la întreg sistemul de relații afective, cuprinse în perimetrul vieții humulestene.

„Viziunea fascinantă a muncii". Munca — formă de existență — apare în opera lui Ion Creangă în coordonatele cele mai intime, în ritmurile și în mișcarea ei specifice, transcrisă afectiv, cu o trăire a autenticului de neegalat: astfel, bunicul David scoate o piele de porc sălbatic din cămară, *croiește, îngrunzește frumos* și *petrece „cîte o pereche de ață neagră din păr de cal prin cele nojițe".*

Ion Creangă vorbește de hărnicia și iscusința humulestenilor, răzeși fără pămînturi, fixează locul și timpul, păstrînd proporțiile, subliniind experiențe îndelungate. Locul este cel în care s-a născut, și timpul, al copilăriei. Aflăm că humulestenii mergeau la tîrg la Focșani, Bacău, Roman, Tîrgu-Frumos și vindeau *sumane, ițari, cămeșoaie, lăicere, ștergare de borangic.* Îndeletnicirile se desfășoară în marea familie a satului, la clacă sau șezători, cînd se dreg dru-

murile sau se întrec, în torsul lînii, băieții, ca și fetele — Nică însuși era poreclit *Ion Torcalău.* Smaranda este surprinsă într-o aglomerare de treburi ce țin de industria casnică, ale cărei produse urmau a fi vîndute la tîrgul de la Fălticeni:

„Într-o zi, pe aproape de sînt Ilie, se îngrămădise, ca mai totdeauna, o mulțime de trebi pe capul mamei: niște sumani să-i scoată din stative; alții să-i nividească și să înceapă a-i țese din nou; un teanc de sumane croite, nalt pînă-n grindă, așteaptă cusutul; pieptănușii în laiță n-avea cine-i ținea de coadă; roata ședea în mijlocul casei și canură toarsă nu era pentru bătătură! Ș-apoi vorba ceea: Nu ședea că-ți șede norocul".

La tîrg era mare vînzare de oi, porci, cai, oloi, sare, făină și păpușoi, lemne din pădure. Tîrgul implică și o terminologie monetară: *bani, lei, sorocovăț, icusari, irmilici, husăși.* Meșteșugurile sînt surprinse în ritmica desfășurării lor, cu o imensă enumerare de unelte: *cazmale, tărăboanțe, căruțe, covăți, drugi, fus, ciur* etc. Alteori, cuvintele reprezintă personajul și ocupația acestuia: *a răbui, dohot, feleștioc* (moș Chiorpec Ciubotariul), iar Pavăl Ciubotarul robotește zi și noapte între *șanuri, calupuri, astrăgaci, clește, ciocan, piele.*

Alături de țărani, preot și dascăl sînt prezenți doftorii satului; moș Vasile Țandură și tovarășul lui aduc cu ei o întreagă terminologie medicală: *„Erau la noi acasă și prăjeau pe foc într-un ceaun mare niște hoștine cu său. Și după ce mi-au tras o frecătură bună cu oțet de leuștean, mi-aduc aminte ca acum, au întins hoștinile fierbincioare pe o pînzătură și m-au înfășat cu ele peste tot, ca pe un copil".* Deși satul este idealizat, particularități geografice, istorice și mai ales individuale dau operei adîncime și autenticitate.

Produsele culinare, prin varietate și prin abundență, amintesc de foamea „pantagruelică" a personajelor din *Povestea lui Harap-Alb.* Enumerarea și detaliile, reprezentarea deliciilor, a prînzurilor copioase în zilele de sărbătoare se realizează printr-o bogată terminologie: *„Costițe de porc afumate, chișteși buft umplut, trandafiri ustoroieți, slănină de cea subțire, făcute de casă, tăiete la un loc, fripte bine în tigaie și cu mămăliguță caldă se duc unse pe gît".* Ca și personajele din povești, cele din *Amintiri* dovedesc un teribil apetit: *„Cînd auzeam noi de masă, tăbăram pe dînsa, și apoi țin-te gură".* Cu toată această revărsare de bunuri, intuim o existență modestă a oamenilor; cămara nu este prea bogată la gazda catiheților sau la casa Irinucăi: *„Doi oameni cu doi boi, la vreme de iarnă, abia își puteau scoate mămăliga".* Incursiunea în terminologia culinară este însă crescută de imaginația copilului; *covrigii, roșcovele, merele domnești, perele sîntilieștiși* etc. imprimă evocării candoarea infantilă, înfrumusețînd realitatea.

Cîntecele și jocurile de sărbători, cîntate din fluier, colorează timpul și locul: *doina, corăbiasca, măriuța, țiitura, ca la ușa cortului.*

Valoarea documentară a operei este întregită de prezentarea idealului de viață al eroilor, care în concepția scriitorului înseamnă bunăstare și dorința de-a scăpa, cum spune moș Vasile, *„deasupra nevoii";* de aici strădania țăranilor de a căuta un rost în afara satului: plecatul la șes, la pădure, negustoria, cărăușia și mai ales învățătura de carte.

Profesiunea de preot, pentru avantajele ei materiale, este considerată de prim rang de tatăl lui Trăsnea: „*Condacul umple sacul și troparul hambarul*", căci, cum zice moș Vasile, „*Picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarță și pîntece de iapă se cer unui popă...*" David Creangă, care și-a făcut băiatul preot, are o părere bună despre școală și despre profesorul ei: „*Zău, mare pomană ș-a făcut Alecu Baloș cu școala ceea a lui, cine vrea să înțeleagă! Și, doamne, peste ce profesor înțelept și iscusit a dat*". Rîzînd, invocînd întîmplări pline de haz, Creangă critică școala cu profesorii ei, autori de manuale, biserica cu fețele ei cuprinse de „evlavie", armata și tot sistemul administrativ al vremii.

Concluzii. Amintirile au valoare documentară, dar, în același timp, ele constituie un roman al copilăriei. În contextul prozei memorialiste, Creangă este un poet al amintirilor, prin vraja care străbate fiecare capitol.

Satul este ideal și mitic în „*ritualitatea îndătinată a muncilor și a sărbătorilor*". O caracteristică a *Amintirilor* este evocarea lirică, menită să-l urmărească pe Nică în căutarea rostului său, după ce se desprinde cu durere de satul, de vatra lui.

TEME

1. **Caracterizați-l pe Nică în virtutea ideii că ar reprezenta imaginea copilului universal.**
2. **Faceți o paralelă între personajele din** Amintiri **și cele din povești și povestiri.**
3. **Umorul în** Amintirile din copilărie **de Ion Creangă.**
4. **Subliniați efectele stilistice obținute de scriitor prin folosirea formelor orale de limbaj. Remarcați fonetisme specifice graiului moldovean:**

Galbeni, stupi, oi, cai, boi și alte bagateluri de-alde aceste, prefăcute în parale, trebuia să ducă dascălii poclon catihetului de la fabrica de popi din Folticeni. [...]

Pentru mine însă numai două merțe de orz și două de ovăz a dat tata cui se cuvine, de am fost primit în Folticeni, căci școala era numai de mîntuială, boii să iasă.

Ajungînd acolo toamna tîrziu, m-am așezat în gazdă la Pavăl ciubotarul din ulița Rădășenii, unde erau și ceilalți tovarăși ai mei. Catihetul [...] rar venea pe la școală. Noi, dacă vedeam așa, ne duceam și mai rar; dar nebunii știu că făceam de-ajuns.

Pavăl era holtei și casa lui destul de încăpătoare: lăiți și paturi de jur împrejur; lîngă sobă, altul; și toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi și noapte, se proslăvea pe cuptior, între șanuri, calupuri, astrăgaci, bedreag, dichici și alte custuri tăioase, mușchea, piedecă, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinț, piele, ață, hîrbul cu călacan, clei și tot ce trebuie unui ciubotar.

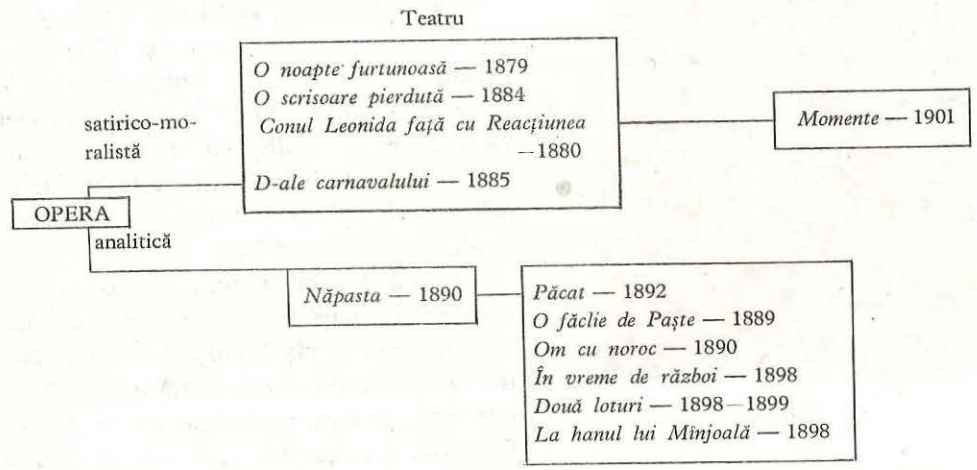
Cu noi ședea și Bodrîngă, un moșneag fără căpătîi, însă de tot hazul. Pentru puțină mîncare și cîte oleacă de pașcă de cea de trei ocă la para, slujea toată casa: tăia lemne, ațița focul, aducea apă, mătura, ne spunea la povești nopți întregi, șezînd cu nasul în tăciuni, și ne cînta din fluier: doina care te umple de fiori, corăbiasca, mărioța, horodinca, alivencile, țiitura, ca la ușa cortului, hori și alte cîntece sculățele ca aceste, de jucam pînă ce asudau podelele și ne sărea talpele de la ciubote cu călcîie cu tot, că doar acum o dădusem și eu pe ciubote. Și din pricina lui Pepelea de moș Bodrîngă, Pavăl mai nu le putea dovedi din cîrpit; ba și el, uneori, sărindu-și din minți, își rupea ciubotele ferfeniță jucînd împreună cu noi.

BIBLIOGRAFIE

Ion Creangă — *Amintiri, povești, povestiri*, B.P.T., Ed. pentru literatură și artă, Buc., 1960.
Ion Creangă interpretat de..., Biblioteca critică, Ed. Eminescu, Buc., 1977.
Tohăneanu, G. I. — *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Ed. științifică, Buc., 1969.

ION LUCA CARAGIALE

1852–1912



Se poate vorbi de o „dimensiune gravă" în contextul operei lui Caragiale, indiferent dacă ne situăm în latura satirico-moralistă a operei sau în cea analitică. Diferă modul lor de tratare.

În teatru și în schițe, trebuie înlăturat învelișul comic, pentru a descoperi neliniștea și tristețea, degajate de un asemenea univers, în timp ce, în nuvele și în dramă, domină tragicul.

Viziunea în care se realizează întreaga operă „este clasicizantă prin numărul redus de personaje, prin concentrarea în timp, prin mișcarea dramatică spre culminație și deznodămînt. Dar diversitatea în tipologia socială corectează laturile clasicizante ale operei, în sensul că ni se prezintă o lume de caractere care sînt localizate" (S. Iosifescu).

Opera, în totalitatea ei, trebuie privită din unghiul mărturisit de autor: „simt enorm și văd monstruos".

Caragiale analist. Drama *Năpasta* și nuvelele nu constituie excepții în ansamblul operei. Scriitorul încearcă să realizeze investigații fiziologice și patologice.

Analizele nu comportă autonomie, ci plasează personajele într-un larg context social; întotdeauna avem de-a face cu „fenomene social-patologice". Caragiale insistă asupra reacțiilor fiziologice, asupra gîndurilor și asupra simțurilor eroului. Sînt prezentate, la modul obiectiv, fapte, sentimente, idei; personajele ne transmit ceea ce gîndesc și ceea ce simt.

Nuvelele lui I.L. Caragiale au un caracter psihologic și vizează moralul. Le putem situa la limita dintre tragic și comic *(Două loturi, Inspecțiune)*, în sfera naturalismului *(O făclie de Paște, Păcat, În vreme de război)* și într-o lume dominată de fantastic și miraculos *(La hanul lui Mînjoală, Calul dracului, Kir*

I.L. Caragiale

Ianulea). Tratarea în manieră naturalistă nu determină explicarea cu minuțiozitate a unui caz, ci evidențiază situații și cauze care au generat obsesia, nebunia și crima.

Nuvela aflată la limita dintre tragic și comic. *Două loturi* și *Inspecțiune* prezintă soarta micului funcționar aflat la dispoziția superiorilor. Acțiunea nuvelei *Două loturi* se desfășoară scenic, dialogat, scriitorul urmărind reacțiile eroului, de la „rîsul pesimist" la violență și stare de nebunie.

Banul dezumanizează, provoacă dezechilibrul în viața lui Lefter Popescu, care trăiește nebunia cîștigului celui mare, pentru ca apoi să nu-și mai poată reveni. Biletele erau, de fapt, necîștigătoare, iar Lefter Popescu, cu siguranța celui care se află în posesia unei sume care să-l pună la adăpost de orice griji, își dă demisia, își înfruntă șeful, intră în conflict cu lumea din jur.

Dimensiunea fantastică se cuprinde în relatarea reală a întîmplărilor, cu o forță de sugestie deosebită, păstrînd atmosfera locală. Ca în toate nuvelele, taina din *La hanul lui Mînjoală* este dezlegată prin implicarea în real: „Era dracul, ascultă-mă pe mine. O fi fost, am răspuns eu, dar dacă e așa, pocovnice, atunci dracul te duce, se vede, și la bune...".

Starea de ambiguitate, enigmele, notațiile pitorești sînt relatate sub forma unor întîmplări obișnuite și posibile. Practicile magice ale hangiței asupra călătorului sosit la han acționează, de fapt, la nivelul senzației. Hangița îl îmbie pe călător, cu mari promisiuni și insistențe, să rămînă la han.

În nuvela *Kir Ianulea* asistăm la transpunerea „originală", prin atmosferă și limbă, a lui Belphagor (Machiavelli) în mahalaua Bucureștiului, pe timpul domniilor fanariote. Dracii se comportă ca oameni gospodari, mucaliți, iar Aghiuță, fudul, își dă aere de boier.

În *Abu-Hasan*, deși povestirea este orientală, moravurile sînt ale societății vremii în care a fost scrisă.

Nuvela de influență naturalistă. „Izvorul spaimei *(O făclie de Paște)*, al incestului *(Păcat)*, al obsesiei *(În vreme de război)* este cuprins în plasma socială în care trăiește individul". G. Călinescu vorbește despre un *naturalism radical* în contextul acestor opere, subliniind elementul predominant psihologic în nuvela *În vreme de război*.

„Sensibilitatea enormă" și „viziunea monstruoasă" atrag, în partea comică a operei lui Caragiale, stilul caricatural, iar în cea analitică — un stil grav, urmărind stările de conștiință și de comportament ale eroilor.

Leiba Zibal, eroul nuvelei *O făclie de Paște*, este hangiu în valea singuratică a Podenilor, aproape de un sat cu oameni săraci. Conflictul dintre Leiba

Zibal și sluga care-l amenință că va veni să se răzbune în noaptea Paștelui declanșează nebunia hangiului. Eroul trăiește toate fazele spaimei, pînă la paroxism, gîndind și totodată executînd lucid planul de apărare.

Motivele de groază sînt multiplicate și capătă, prin secvențe plasticizate și în mișcare, proporții în conștiința hangiului; astfel, călărașii vin să-l caute pentru o pricină, studenții poposiți la han povestesc o întîmplare cu un hangiu măcelărit de hoți. Prezentele reale alternează cu visele provocate de frigurile de baltă. Cînd apar hoții, Leiba Zibal este zdrobit de așteptarea cumplită, similară chinurilor de moarte. Sub imperiul spaimei, hangiul va arde mîna lui Gheorghe care, cu ajutorul ferăstrăului și al sfredelului, încearcă să deschidă ușa. Descrierea cuprinde și mișcare scenică, prin comentariul scriitorului.

În vreme de război. Compoziția și structura

Nuvela are trei capitole și fiecare capitol presupune un moment în creșterea obsesiei lui Stavrache, pînă la nebunie; construcția este astfel similară cu a dramei, cu expozițiune, punct culminant și deznodămînt:

Cap. I

În sfîrșit, ceata de tîlhari căzuse prinsă în capătul pădurii Dobrenilor. Doi ani de zile, vreo cîțiva voinici, spoiți cu cărbuni pe ochi, foarte-ndrăzneți și foarte cruzi, băgaseră spaima în trei hotare. Întîi începuseră cu hoție de cai; apoi, o călcare, două cu cazne; pe urmă omoruri. Între altele, făcuseră acum în urmă o vizită despre ziuă lui popa Iancu din Podeni.

Popa era un om cu dare de mînă; rămas văduv, deși foarte tînăr, trăia cu maică-sa. Îi mergeau treburile cît se poate de bine. În timp de un an și jumătate, cumpărase două sfori de moșie, ridicase un han și o pereche de case de piatră; vite multe, oi, cinci cai, și mai avea, se zice, și bănet. Astea băteau la ochi: toată lumea credea că popa găsise vreo comoară. La așa stare, trebuia, se-nțelege, să se oprească ochii tîlharilor. [...]

„Care va să zică, clipi gîndul hangiului, nici vorbă n-a fost la judecată despre popa, despre capul și gazda tîlharilor. Aoleu! ce mai judecători! ...Dar o să-ndrăznească să se mai întoarcă?

...Dar daca îndrăznește și se-ntoarce? ...Atunci, ce-i de făcut?"

Cap. II

Se opinti încă o dată cu supremă energie, ridică de la pămînt pe nenorocit; dar acesta fu apucat de un cutremur grozav, se zbătu din

În capitolul I facem cunoștință cu cele două personaje principale ale nuvelei, popa Iancu din Podeni, capul unor hoți prinși de stăpînire, și d-l Stavrache, fratele său, negustor, proprietarul unei prăvălii în care mai adăpostea și drumeții rătăciți noaptea pe drumuri. Popa Iancu vine să-i ceară fratelui mai mare ajutor, mărturisindu-i, totodată, și faptele. D-l Stavrache îl sfătuiește să plece, să i se piardă urma. Întîmplarea face ca în noaptea cu pricina să treacă pe la han vreo douăzeci de voluntari, un ofițer și doi sergenți rezerviști, cărora li se va alătura și Iancu Georgescu, fostul preot din Podeni. Averea frumoasă a preotului o moștenește d-l Stavrache, pe care începe să-l frămînte gîndul întoarcerii fratelui, deși o scrisoare îl asigurase că acesta a murit.

În capitolul II aflăm că, odată cu moștenirea averii, Stavrache este chinuit de vedenia fratelui mort. Obsesiile sînt punctate de aceeași

toate încheieturile și, biruind cu greutatea-i de mortăciune cea din urmă putere de împotrivire a lui Stavrache, îl îngenunchie, îl trînti jos și-i puse, ca un luptător teafăr, biruitor, genuchiul pe piept. Apoi, începu să rîză ca un nebun scrîșnind din dinți și-i zise:

— Gîndeai c-am murit, neică?

A stat mult astfel d-l Stavrache supus sub călcăiul ocnașului; mult a suferit în ochi rînjeala acelei fiare. Dar cînd nebunul a vrut să-l sugrume, atunci hangiul, smintit și el de frica morții, a făcut o săritură deznădăjduită... Ocnașul a sărit cît colo ca un mototol, a bufnit în ușă, ușa s-a deschis de perete, și mototolul a pierit în întunerecul nopții.

Cap. III

— Cum să nu te cunosc, neică Stavrache, dacă suntem frați buni? zise omul de pe pat, rîzînd și ridicîndu-se drept în picioare în fața hangiului.

Tot viforul care urla în noaptea grozavă să fi năpădit dintr-o dată în țeasta lui Stavrache nu l-ar fi clătinat mai cu putere decît înfățișarea și vorbele acestea!

Hangiul deschise gura mare să spună ceva, dar gura fără să scoată un sunet nu se mai putu închide; ochii clipiră de cîteva ori foarte iute și apoi rămaseră mari privind țintă, peste înfățișarea aceea, în depărtări nenchipuite; mînile voiră să se ridice, dar căzură țepene de-a lungul trupului, care se-ntinse-n sus, nălțîndu-și gîtul afară din umeri, ca și cum o putere nevăzută l-ar fi tras de păr vrînd să-l desprindă de la pămînt, unde parcă era înșurubat...

idee: „Gîndeai c-am murit, neică?" Coșmarurile lui Stavrache sînt conjugate cu setea lui de acaparare. Fenomenul de degenerare psihică se proiectează pe fundalul unui mediu social bîntuit de anomalii. Fratele îi apare în haină vărgată, de ocnaș, cu ochii de fiară, gata să-l ucidă. Alteori, îmbrăcat militar (căpitan).

A treia oară, prezența fratelui îi declanșează nebunia. Fratele se întorsese să-i ceară bani, pentru că îi cheltuise pe cei ai regimentului.

Lupta dintre Stavrache și fratele lui, în capitolul III, se desfășoară într-o mare încleștare fizică și psihică. Scriitorul creează un cadru de natură adecvat: ploaie și zăpadă, vînt vrăjmaș, ca după aceea să pornească crivățul, vreme care ține trei zile și trei nopți. Cînd viscolul atinsese culmea intensității, Stavrache, țintit la podea de fratele mai tînăr și de tovarășul lui, cînta popește.

Nuvela se încheie fără să știm dacă preotul se mai poate salva a doua oară. Răspunsul pe care îl dă tovarășului său: „N-am noroc!" ne indică deznodămîntul tragic, probabil, de data aceasta, și pentru Iancu Georgescu.

Nuvela se desfășoară pe *trei planuri*. Un prim plan este cel al povestitorului; al doilea plan este dialogat: personajele se întîlnesc și se înfruntă (se poate vorbi și de un dialog cu umbrele, în stările halucinante ale eroului); în sfîrșit, al treilea plan, care constituie cadrul povestirii, este natura; ea reliefează atmosfera nuvelei (în capitolele II și III).

Nuvela creează tipologii: Stavrache este un personaj rapace, în construirea căruia recunoaștem factorul ereditar al naturaliștilor, strecurat cu anume discreție: „Există o țară ereditară în familia în care un frate înnebunește, iar altul se face tîlhar ca popă și delapidator ca ofițer" (G. Călinescu).

Primul plan. Scriitorul este acela care relatează faptele și conduce înlănțuirile cauzale. Stavrache, rămas stăpîn peste averea fratelui, așteaptă cu neliniște, chinuit de îndoială; scrisoarea îl liniștește pentru moment, dar curînd

cade pradă halucinațiilor. Presimțirea că popa se întoarce să-și ia averea este descrisă minuțios de autor. În contextul relatării, al povestirii, glasul atît de cunoscut revine obsesiv: „Gîndeai c-am murit, neică?" Pornirile lui Stavrache sînt criminale. Scriitorul urmărește reacția organică de a ucide: hangiul simte că degetele-i pătrund în mușchii grumazului, sfărîmînd încheietura cerbicii. Cu cît încleștarea este mai puternică, cu atît figura căpitanului se luminează și rîde vesel și zgomotos. După o astfel de încleștare, urmează prăbușirea psihică; manifestările patologice inițiale sfîrșesc într-un declin al psihicului. Stavrache, după astfel de halucinații, cade într-o stare de apatie, tensiunea sufletească duce, simultan, la ieșiri violente sau la stări apatice. Delirurile lui îl trimit dimineața, înfrigurat, la preotul satului, rugîndu-l să vină negreșit să-i facă „sfeștanie" acasă.

Momentul culminant al întîlnirii propriu-zise cu fratele este urmărit de scriitor tot în planul fiziologic. În cîteva fraze, într-o singură pagină, se urmăresc reacțiile fiziologice ale eroului, într-un maximum de intensitate: gura deschisă, fără să poată vorbi, ochii holbați, mîinile țepene și, cînd luă paharul: „îl duse spre gură, dar gura rămase-ncleștată. Tremurînd și, ca și cum ar fi băut, deșertă paharul peste bărbie pe sîn". Momentul este de spaimă, Stavrache merge din nou să se-nchine la icoane. Scriitorul ne sugerează ideea că starea lui Stavrache este generată de aceleași halucinații. Teroarea întoarcerii fratelui îl traumatizează în asemenea măsură, încît Stavrache confundă planul real cu cel al halucinațiilor sale. După toate metodele exacte de investigație, scriitorul dă explicații psihologice neliniștii și spaimei. Reacțiile generate de așteptare, de veghe, de tensiune se concretizează, la nivelul comportamentului, în stări fiziologice și psihologice prezentate gradat: în stare latentă la început, a doua etapă fiind o criză a încordării și, ultima, starea explozivă, violentă, a nebuniei hangiului.

În concluzie, în acest prim plan, scriitorul realizează investigația patologică prin relatări și descrieri, conturînd, în același timp, figura lui Stavrache în contextul nuvelei. Scriitorul analizează minuțios fiecare fenomen, compunînd astfel o foaie de observație aproape științifică. Nuvela însă este valoroasă și prin latura morală pe care o abordează. Scriitorul urmărește, în același plan, ca trăsătură de caracter, și lăcomia lui Stavrache, care este atît de mare, încît înapoierea averii este, în reprezentarea lui, similară catastrofei. De aici, drama.

Al doilea plan, cel dialogat, este surprins gradat, atît în real, cît și în halucinațiile lui Stavrache. În plan real, întîlnirea dintre Stavrache și popă este realizată în dialoguri comprimate, cu artă scenică:

„— Ce e, mă?
— Am venit la d-ta ca la un duhovnic... N-aude nimini?
— Aș! cine s-auză?"

Nu lipsesc nici indicațiile de scenă: preotul privește în toate părțile, vrea să spună ceva numaidecît. Propozițiile interogative: „Ce să mă fac? ce să mă fac, neică?" presupun gesturi.

În capitolul al II-lea, dialogul se concentrează pe sublinierea stării de încordare. Încordarea morală îi redeșteaptă teama de a nu pierde averea. În dialogul cu avocatul, care-l asigură că nu are nevoie de nici o măsură legală, neliniștea își face loc:

„— Numai unul singur pe lume te-ar putea călca...
— Cine? întrebă d-l Stavrache.
— Popa.
— Aș, nu mai poate călca, săracul."

Dialogul cu fetița, din capitolul al III-lea, îl situează pe Stavrache în lumea negustorilor, a hangiilor necinstiți, avari, nemiloși, evidențiind practicile caracteristice; surse mărunte, dar sigure de îmbogățire:

„— Ce vrei?
— M-a trimes maica, să-i dai de un ban gaz, și taica, de doi bani țuică.
Și fata scoate de sub mintean cu băgare de seamă două clondire.
— Da... zice, să nu mai pui gaz în a de țuică și țuică-n a de gaz, ca alaltăieri, că iar mă bate... și... să măsori bine...
— Da bani ai adus?
— Ba!... zice că să scrii.
— Iar să scriu?...
Și d. Stavrache, urmat de fetiță, trece-n prăvălie bolborosind:
— Scrie-v-ar popa să vă scrie, de pîrliți!"

În ultimul capitol, dialogul viu și plin de mișcare pregătește deznodămîntul: nebunia lui Stavrache, care, odată declanșată, face loc tonului relatării și investigațiilor. Astfel că, de-a lungul a două pagini care încheie nuvela, dialogul apare doar de cîteva ori:

I.L. Caragiale cu fiul său Mateiu

„— Săi, că mă omoară!
— Mă strînge de gît! vrea să mă muște!
— Ce-i de făcut?
— N-am noroc!"

Dialogul realizat la nivelul spaimei halucinatorii punctează doar obsesia: „Gîndeai c-am murit, neică?" Trebuie subliniat însă monologul interior al lui Stavrache, care presupune și el o anume gradație, într-o interesantă clădire de ipoteze asupra stării eroului.

Al treilea plan. Toate întîmplările se petrec noaptea; atît cele reale, cît și cele halucinatorii: popa vine la fratele lui noaptea, i se arată tot noaptea, fetița vine să cumpere gaz și rachiu seara, tîrziu; tot noaptea, popa se întoarce să ceară bani fratelui.

Caragiale în lume

Natura este percepută prin impresionabilitatea eroului. Ca și în nuvela *O făclie de Paște*, elementul auditiv devine pregnant: „Afară ploua mărunțel ploaie rece de toamnă, și boabele de apă prelingîndu-se de pe streșini și picînd în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adins la umezeală, făceau un fel de cîntare cu nenumărate și ciudate înțelesuri. Legănate de mișcarea sunetelor, gîndurile omului începură să sfîrîie iute, în cercuri strîmte, apoi încet-încet, se rotiră din ce în ce mai domol în cercuri din ce în ce mai largi, și tot mai domol și tot mai larg. Cînd cercul unui gînd ajunse-n fine așa de larg încît conștiinții îi era peste putință din centru să-l mai urmărească din ce se tot depărta — omului i se pare c-aude afară un cîntec de trîmbițe... Militari, desigur".

Caragiale nu descrie niciodată interioare, lumea de obiecte din jur, aspecte vestimentare; universul îl intuim însă prin „prezentarea tipului în individ", a cărui existență ne face să întrevedem datele realității în care se mișcă. Tot așa și natura se subordonează unui sentiment sau unei senzații. Sau, cum spune T. Vianu: „Caragiale știe să asculte glasul naturii".

Sunetul butoiului dogit creează un fel de cîntare care subliniază obsesia. Fragmentul pregătește apariția preotului plecat.

În capitolul al III-lea, descrierea este susținută de reacțiile organice ale personajelor și de elemente vizuale: „Era o zloată nepomenită: ploaie, zăpadă, măzărică și vînt vrăjmaș, de nu mai știa vita cum să se-ntoarcă să poată răsufla". Drumurile erau pustii, crivățul se dezlănțuie și numai într-un astfel de cadru putea să se întoarcă popa Iancu din Podeni. Fenomenul natural devine terorizant prin durată: „Așa vreme ține trei zile și trei nopți", fiind propice stării febrile nervoase și neliniștite a hangiului Stavrache.

Concluzii. Nuvela *În vreme de război* urmărește un *caz* psihologic, în contextul unui mediu social în care setea de înavuțire veștejește spiritele.

TEMĂ

Comentați universul spiritual al personajelor din nuvela lui I.L. Caragiale, din perspectiva propriei lui viziuni: „Simt enorm și văd monstruos".

BIBLIOGRAFIE

B i b l i o t e c a   c r i t i c ă — *I.L. Caragiale interpretat de...*, Ed. Eminescu, Buc., 1974.
I o s i f e s c u, S i l v i a n — *„Dimensiuni caragialiene"*, Ed. Eminescu, Buc., 1972.

LIVIU REBREANU
1885—1944

Evoluția romanului

Tainele inimii —1850
M. Kogălniceanu
Hoții și hagiul —1853
Al. Pelimon
Manoil —1855
D. Bolintineanu
Coliba Măriucăi —1855
V. A. Urechiă
Serile de toamnă la țeară —1855
Al. Cantacuzino
Aldo și Aminta sau Banditii —1855
C. Boerescu
Radu Buzescu —1858
I. Dimitrescu
Un boem român —1860
Pantazi Ghica
Elena —1862
D. Bolintineanu
Misterele căsătoriei —1861—1863
C. D. Aricescu
Misterele Bucureștilor 1862—64
G. Baronzi
Ciocoii vechi și noi —1862
N. Filimon
Ursita —1864
B. P. Hasdeu
Ciclul *Comănești enilor* —1894—1910
D. Zamfirescu
Mara — 1906
I. Slavici
Arhanghelii —1913
I. Agârbiceanu
Neamul Șoimărești lor —1915
M. Sadoveanu

LIVIU REBREANU

Romanul social	Romanul psihologic
Ion —1920 *Crăișorul* —1929 *Răscoala* —1932	*Pădurea Spînzuraților* —1922 *Adam și Eva* —1925 *Ciuleandra* —1927 *Jar* —1934

Problema țărănească

Tainele inimii —1850
M. Kogălniceanu
Manoil —1855
D. Bolintineanu
Coliba Măriucăi —1855
V. A. Urechiă
Elena —1862
D. Bolintineanu
Ciocoii vechi și noi —1862
N. Filimon
Viața la țară —1894—95
D. Zamfirescu
Tănase Scatiu —1895—96
D. Zamfirescu

1907 în literatură (romane)

1907 —1937—1938
Cezar Petrescu
Desculț —1948
Z. Stancu

LIVIU REBREANU— ROMANCIER

Liviu Rebreanu

În cadrul evoluției romanului românesc, se poate vorbi de „momentul Rebreanu". Prozatorul continuă și adîncește cercetarea societății românești, în tradiția lui N. Filimon și D. Zamfirescu, printr-o vastă documentare și compoziție, printr-un studiu atent de analiză psihologică.

Organizarea și structurarea operei pe planuri, crearea tipurilor de personaje în cadrul unor evenimente semnificative îl situează pe L. Rebreanu în linia înaintașilor (N. Filimon, D. Zamfirescu, I. Slavici). Ne aflăm în fața unui scriitor obiectiv, care uimește prin puterea de a prezenta viața la nivelul relațiilor sociale.

În romanele psihologice *(Pădurea Spînzuraților, Adam și Eva, Ciuleandra, Jar)*, tema iubirii, a războiului, a intelectualului reclamă mișcări lăuntrice ce se desfășoară decis, în tăcere, ascunzînd patos de viață și mari conflicte dramatice. Tenacitatea țăranului, strigătul de revoltă al mulțimii înfometate de pămînt le descoperim în romanele sociale *(Ion, Crăișorul, Răscoala)*.

Notarea minuțioasă a faptelor verosimile, plasticizarea secvențelor narative în cadrul marilor construcții epice, asemănătoare unor ansambluri arhitectonice, obiectivarea acțiunii sînt specifice școlii realiste; astfel, opera lui L. Rebreanu este reprezentativă pentru stadiul și modalitățile de expresie ale perioadei în care a creat. Așa se explică și entuziasmul lui E. Lovinescu la apariția romanului *Ion* (1920), pe care îl consideră „cea mai mare creație epică românească".

L. Rebreanu este un scriitor cu o deosebită putere de muncă, realizarea operei presupunînd o încordare extremă în lungul proces de creație, menit să ducă la înfățișarea obiectivă a resorturilor sufletești și a faptelor ce constituie obiectul transfigurării artistice.

Romancierul mărturisește că, în actul creației, un rol important l-a avut pe de o parte *emoția*, o anume *„impresie afectivă"*, pe de altă parte, acumularea de material documentar.

O scenă văzută pe coastele dimprejurul satului va fi punctul de plecare al romanului *Ion:*

„...un țăran îmbrăcat în haine de sărbătoare... Deodată s-a aplecat și a sărutat pămîntul. L-a sărutat ca pe-o ibovnică."

Acumularea documentelor, retrăirea amintirilor din copilărie s-au întins pe două decenii de muncă istovitoare, de reveniri asupra materialului.

Și în romanul *Pădurea Spînzuraților* documentația este foarte bogată. Tema războiului a constituit o preocupare importantă a scriitorului, concretizată în nuvelele care precedă romanul *(Iți c Ștrul, dezertor, Catastrofa, Hora morții)*. Acumularea de fapte și experiențe sufletești (moartea fratelui său Emil) îi dă posibilitatea să creeze un erou cu un profund sentiment de solidaritate umană, un intelectual menit să sintetizeze, atunci, idealul unei generații. Setea de certitudini, întrebările chinuitoare legate de adevăr duc la sfîrșitul tragic al eroului.

Geneza, compoziția și structura romanului R ă s c o a l a. Scriitorul mărturisește că romanul *Răscoala* este, într-un fel, o urmare a romanului *Ion:* „Dacă *Ion* este simbolul individual al țăranului român, setos pînă la patimă de pămîntul lui, *Răscoala* este simbolul colectiv al aceluiași țăran, simbol al energiilor de care dispune el în contact cu pămîntul".

Rebreanu a citit tot ce se scrisese despre răscoala din 1907, cercetînd ținuturile și discutînd cu țăranii acelor locuri. Poartă cu sine proiectul romanului timp de 25 de ani, și o primă materializare a acestei preocupări este *Crăișorul* (1929), în care răscoala încă nu capătă contur. Cu romanul *Ion* își precizase înțelegerea problemei pămîntului și a raporturilor sociale determinate de aceasta. Ca și Balzac, Maupassant și Zola, scriind despre țărani, Rebreanu o face din perspectiva adevărului, spulberînd imaginea idilică, convențională a vieții satului. Spre deosebire de aceștia însă, autorul *Răscoalei* creează o viziune epopeică, grandioasă, în care se simte simpatia pentru lumea descrisă, fără a abdica de la principiul obiectivității. Așadar, și acest roman *(Răscoala)* a reclamat o lungă și atentă elaborare.

Răscoala este un mare roman social, în care eroul colectiv încarnează o forță teribilă, larg desfășurată în momente succesive.

Romanul se desfășoară pe două planuri: un plan urmărește viața țăranilor din Amara, una din moșiile boierului Miron Iuga; cel de-al doilea plan urmărește existența unui grup de moșieri și oameni politici, oprindu-se în mod deosebit asupra familiei Iuga. Desigur, cele două planuri nu sînt complet separate, între ele circulă personaje, opinii; momentele de confruntare directă sînt momente conflictuale. De cele mai multe ori, legătura dintre cele două planuri se realizează prin intermediul personajului Titu Herdelea.

Cartea este compusă din două părți, fiecare cu cîte șase capitole. Prima parte — *Se mișcă țara!* — este o prezentare a condițiilor vieții țăranilor și a boierilor, o pregătire și o motivare a răscoalei. Titlurile capitolelor sînt sugestive: *Răsăritul, Pămînturile, Flămînzii, Luminile, Friguri, Vestitorii.* Mișcarea țăranilor este descrisă în partea a doua, *Focurile.* Gradarea cursului acțiunii este semnalată și prin titlurile capitolelor din această parte: *Scînteia, Flăcări, Focul, Sîngele, Petre Petre, Apusul.* Se poate spune că *arta compoziției* l-a preocupat pe L. Rebreanu într-o mare măsură, nimic din ce putea fi semnificativ nefiind lăsat deoparte. Scriitorul este creatorul unei lumi complexe, senzația de viață autentică fiind copleșitoare. Nu întîmplător primul capitol se cheamă *Răsăritul,* iar ultimul, *Apusul.*

6259

LIVIU REBREANU

RĂSCOALA

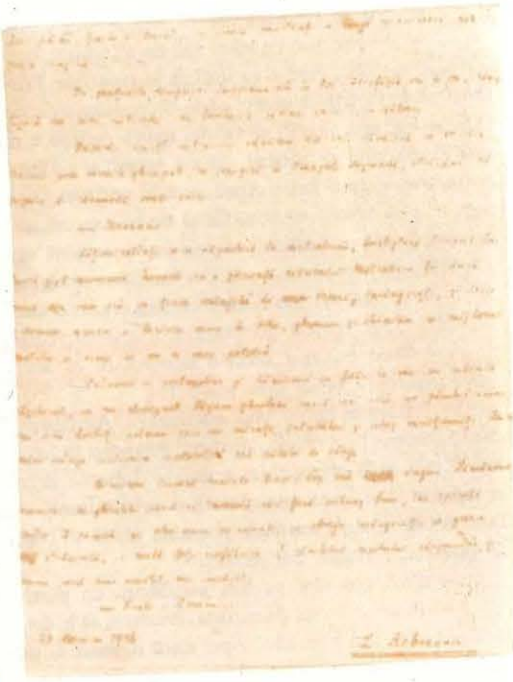
ROMAN

I

SE MIȘCĂ ȚARA!

EDITURA „ADEVERUL" S.A.

Răscoala (copertă)



Răscoala (pagină de manuscris)

Romanul se deschide cu un fel de prolog și se încheie cu un epilog, în care se dezbate *problema țărănească,* aceste discuții dînd sfericitate operei.

Discuția din tren, în primele pagini ale cărții, scoate la iveală deosebiri de vederi cu privire la cauzele mizeriei vieții rurale, arendașul Ilie Rogojinaru susținînd că țăranii ar fi săraci ca urmare a lenei și a prostiei:

„— D-voastră nu cunoașteți țăranul român, dacă vorbiți așa! Ori îl cunoașteți din cărți și din discursuri, și atunci e mai trist, fiindcă vi-l închipuiți martir, cînd în realitate e numai rău și prost și leneș!

Ilie Rogojinaru sfîrși, gîfîind de convingere [...] Era arendașul moșiei Olena-Dolj. Slăninos și burtos, cu gît de taur și capul rotund, avea niște ochi căprui săltăreți și o figură jovială, parcă pornită mereu numai spre bucurii.

Se uită la tovarășii de compartiment, văzu că nu i-a convins și continuă să gîfîie mai tare. Atunci Simion Modreanu, director în Ministerul de Interne, îmbrăcat cu multă cochetărie, tuși ușor să-și dreagă glasul și rosti sentențios:

— Domnul meu... domnule Rogojinaru, un lucru rămîne indiscutabil: că noi toți, dar absolut toți, trăim de pe urma trudei acestui țăran, așa prost și leneș, și rău cum îl categorisești d-ta!"

În *epilog,* același Ilie Rogojinaru își reia considerațiile despre țărani, de data aceasta din perspectiva evenimentelor:

„— Nu vă spuneam eu că țăranii sînt ticăloși?... V-aduceți aminte?

Pe urmă istorisi cu mare lux de amănunte ce noroc a avut el de și-a salvat averea. O zi dacă mai întîrzia, deunăzi, cînd s-au întîlnit în tren spre Pitești, nu mai găsea decît praf și cenușă. Țăranii, mai îndrăciți în Dolj decît în alte părți, începuseră a da foc conacelor și a prăda. Au venit și la dînsul: cucoane în sus, cucoane în jos, să ne dai moșia c-altfel e moarte și prăpăd... Atunci ce s-a gîndit: ia să fie el mai al dracului ca tîlharii. Și s-a tocmit și s-a înțeles cu ei că le dă de bună voie moșia cu tot ce se află pe ea, s-o împartă între dînșii cum le poftește inima, obligîndu-se să despăgubească el pe proprietar, dacă ar avea vreo pretenție. Ca să fie mai siguri au făcut și contract la primărie, cu sigiliu și iscălituri. În schimb ei l-au îngăduit să stea în conac pînă va trece revoluția. Peste două zile apoi a sosit armata și i-a săturat de pămînt... Rîdea cu mare mulțumire:

— Și iacă așa am scăpat cu fața curată, cucoane, de furia tîlharilor!

Pe Grigore rîsul arendașului îl enervă. Observă rece:

— Dacă noi nici dintr-o nenorocire ca asta nu învățăm nimic, atunci...

Rogojinaru întrerupse supărat:

— Adică ce să învățăm, cucoane?... A-i ține mai bine în frîu ori a-i lăsa să ne măcelărească pe toți cum porniseră?... Nu, nu, cucoane! Aruncați în foc cărțile cu teorii și începeți a vedea pe țărani așa cum sînt și cum s-au arătat chiar acuma!... Lăsați-i să muncească, nu-i obișnuiți să aștepte să le dea statul ce nu sînt în stare să agonisească ei prin muncă!... Să nu credeți că țăranul va fi vreodată mulțumit. Dacă mîine îi dați pămînt de pomană, are să vă ceară pe urmă vite și unelte de pomană, pe urmă bani de pomană... veșnic cîte ceva!...

— Pînă una alta au fost satisfăcuți cu gloanțe! bombăni Grigore întunecat.

— Poate ai fi vrut dumneata, cucoane, să le dea plăcinte calde și felicitări oficiale? strigă arendașul, umflîndu-se. Îmi pare rău! Apoi dacă d-voastră, care ați pătimit ca nimeni altul, puteți vorbi așa, ce să mai zicem de cei care..."

Discuțiile purtate în jurul pămîntului, în toate mediile sociale (mari proprietari, înalți funcționari, meseriași etc.), unii căutînd argumente liniștitoare, alții anunțînd revoluția care „o să facă praf și cenușă Bucureștii!", permit scriitorului o prezentare gradată a „chestiunii țărănești", cum o numește Grigore Iuga: „Apoi vezi, pămînturile oamenilor, asta e chestia țărănească!... Pămînturile! Nu prea sînt și unde au fost s-au cam spulberat"...

Scriitorul folosește tehnica contrapunctului, aducînd alternativ sub ochii cititorului secvențe dintr-un plan sau altul al acțiunii, fiecare acțiune sau personaj aflîndu-se, pe rînd, în prim-planul povestirii.

Primul plan — eroul colectiv. Revolta țăranilor se manifestă întîi în conflicte de mai mare sau mai mică intensitate, desfășurate la nivelul unor stări de spirit și la nivelul faptelor care, acumulate, pregătesc răscoala. Atmosfera este de încordare maximă, țăranii au ajuns la capătul puterilor: Melinte Heruvimu avea fața galbenă, parcă ar fi fost bolnav de lingoare, și ochii aprinși de desperare; Serafim Mogoș mormăie ca și cum ar avea un spin în inimă, iar Leonte Orbișor mărturisește cu convingere că din iarna asta nu-i chip de ieșit: „ori murim, ori..." Oamenii încep să murmure, se agită și amenință. Vorbele lor, cu două înțelesuri, conțin intenții ambigue încă: Trifon bate coasa, „ca să fie bătută", Marin Stan își ocărăște boii pentru că „s-au boierit", iar la horă strigăturile au ceva prevestitor: „Foaie verde mătrăgună,/ Veselia nu-i a bună!"

O serie de fapte mărunte „irită spiritele" (lui Ignat Cercel i se ia porcul pentru că n-a plătit birul; Aristide, fiul arendașului Platamonu, o batjocorește pe fata lui Chirilă Păun; automobilul Nadinei calcă cocoșul babei Ioana); altele,

Ancheta (scenă din filmul *Răscoala*)

repovestite, capătă dimensiuni exagerate, ca reflex al stării de spirit ascuțite, gata să izbucnească: șoferul Nadinei zgîlțîie zdravăn urechile băiatului care nu vrea să se dea la o parte din fața mașinii. Mai tîrziu, Pavel Tunsu, tatăl băiatului, „plin de ură", amplifică întîmplarea: lui Costică șoferul îi sfîrtecă urechea și „apoi se pune cu palmele și cu picioarele pe dînsul, pînă l-a făcut una cu pămîntul".

La nivelul faptelor acumulate, distingem trei momente importante în declanșarea răscoalei: furtul inventat de Cosma Buruiană, care atrage ancheta executată cu brutalitate de către jandarmi (de aceea, Serafim Mogoș povestește în repetate rînduri cum l-au bătut jandarmii fără să fie vinovat, și faptul că țăranii îl ascultă de fiecare dată cu același interes semnifică starea lor permanentă de revoltă, provocată de o suferință care le răscolea sufletul); vestea că Nadina intenționează să vîndă moșia Babaroaga ascute conflictul dintre țărani, de o parte, și boieri, Miron Iuga și Nadina, arendașul Platamonu și autoritățile de la București, de cealaltă parte; al treilea moment este arestarea învățătorului Dragoș. Faptul îi aține pe țărani, care, alarmați din nou, pătrund în curtea boierească, protestînd împotriva arestării, dar, în același timp, spunîndu-și hotărît păsurile.

În această atmosferă cineva povestește că e poruncă de la Vodă să se împartă oamenilor pămînturile, iar Leonte Bumbu află că în Teleorman țăranii umblă „din sat în sat, alungînd pe boieri, luîndu-le moșiile și dînd foc conacelor, ca nu cumva să se mai întoarcă înapoi". Astfel de știri sosesc din ce în ce mai des; Toader Strîmbu povestește că „în Vaideei s-aude că prin alte locuri oamenii

au și pus mîna pe ce-au putut și-au alungat pe boieri și au început să-și ia fiecare cît pămînt îi trebuie.

— Of, că nu mai vine și la noi, să-mi iau și eu măcar nițel porumb de cel boieresc să-mi satur copilașii, că greu am mai dus-o iarna asta! oftă Toader Strîmbu.

— Ba eu parcă m-aș lipsi de toate, dar tare mi-e sete să-i dau șefului numai două scatoalce, știi, românești, să le ție minte și-n groapă! făcu Serafim printre dinți, întunecîndu-se la față parc-ar fi băut otravă. Uite-atîta poftesc, Toadere, și pe urmă poate să-mi taie capul!"

Reacțiile țăranilor relevă caracterul spontan al mișcării, lipsa de organizare și de perspectivă, fărîmițarea.

Focul este prevestit de dimineață, cu zori roșii: soarele părea un cap scăldat în *sînge proaspăt* și *văzduhul se umplu cu trîmbe negre* de fum. Cîrciumarul Busuioc îi spune lui Vasile că țăranii „*s-au apucat de revoluție*". Miron Iuga văzuse focurile de la Ruginoasa și are și el presimțiri ciudate. O mare energie este descătușată, iar faptele sînt crude, uneori sîngeroase: Petre Petre o siluiește pe Nadina, Toader Strîmbu o va ucide, i se plătește fapta lui Aristide Platamonu, colonelul Ștefănescu este izgonit din sat, Boiangiu e bătut. Abia a doua zi, spre asfințit, mulțimea din Amara, după o *viermuială* în fața cîrciumii, unde se încrucișau toate veștile și zvonurile (din care nu lipseau nici prorocirile nebunului, cum că între Roșiori și Alexandria nu mai exista nici picior de boier, iar țăranii se pregătesc să se ducă la Vodă, care va face „împărțeală dreaptă sărăcimii din toate moșiile"), se îndreaptă spre conacul lui Miron Iuga:

„Pe aleea prunduită și curățită de curînd, țăranii se îmbulzeau și se fereau să nu calce pe marginile cu firicele de iarbă de-abia încolțită. Ici-colo, cîte-un glas dojenea:

— Ferește, măi creștine, nu strica iarba că-i păcat de muncă!

Dealtfel gălăgia mai contenise ca și cînd le-ar fi fost rușine și s-ar fi simțit vinovați că au intrat prin parc pe unde țăranii n-aveau voie să umble. Numai lîngă rondul din fața castelului Trifon Guju îndrăzni să chiuiască gros și prelung, parc-ar fi vrut să-și încerce curajul și să spargă liniștea care-i amorțea pe toți.

[...] Apariția bătrînului Miron Iuga în cerdac stinse subit toate glasurile. Cîteva căciuli și pălării se ridicară instinctiv. În marginea cerdacului, la nivelul oamenilor, Iuga se opri. Dintr-o singură ochire observă că țăranii au cuprins toată împrejurimea conacului pînă la castelul lui Grigoriță și toată ograda argaților. Soarele coborîse spre asfințit în spatele caselor, adumbrind cerdacul și însîngerînd sutele de capete cu privirile strîmbate de puterea luminii.

— Văd că într-adevăr ați venit tot satul, cu cățel cu purcel! zise Miron Iuga calm, cercetînd fețele parc-ar fi vrut să vadă cine lipsește.

— De, cucoane! răspunseră cîteva glasuri nesigure, între care bătrînul Iuga recunoscu pe al lui Ignat Cercel, zărindu-i chiar mutra plîngăreață undeva, fără să-l intereseze însă, ci numai ca o fulgerare a conștiinței.

Trecură cîteva clipe. Pauza păru tuturor nesfîrșit de lungă. Pe urmă brusc, Miron Iuga strigă poruncitor:

— Cine v-a chemat pe voi aci, să-mi stricați straturile și rondurile și potecile la care am muncit din greu cu oamenii?... Cine v-a dat voie?... Adică dincolo în curte, nu puteți aștepta? Acolo nu mai e bine? V-ați boierit, ai, de cînd umblați cu revoluția și cu blestemățiile?

Vorbind, se aprindea și nu se mai putea domina, deși își dădea seama că merge prea departe și riscă să provoace tocmai efectul contrar celui scontat. Într-adevăr, cineva îl întrerupse obraznic:

— Da' ce, noi am venit să ne probozești matale ori să te probozim noi pe mata?

Miron Iuga ezită o fracțiune de clipă dacă să rețină obrăznicia ori să n-o audă. Continuă cu același glas:

— La mine nu merge cu boieria, băieți, că eu muncesc ca și voi și cu voi împreună, așa că noi putem vorbi, ca totdeauna, și dincolo, între noi, nu aici unde e loc de odihnă... Dar acuma, dac-ați venit, nu face nimic... Aide, să v-aud durerile!

Atunci ieși în față obraznic, cu căciula pe ceafă, Trifon Guju:

— Cucoane, s-au dus vremurile alea... Mata n-ai auzit porunca lui Vodă ori nu vrei s-o asculți?

Bătrînul Iuga făcu o sforțare cumplită să nu-l plesnească imediat peste ochi, în loc de orice alt răspuns. Îl știa pe Trifon leneș și rău, deci dintre țăranii cu care dînsul nici nu obișnuia să stea de vorbă. Ca și cînd nici nu l-ar fi auzit, Miron întoarse capul să întrebe pe alții despre ce anume poruncă e vorba. Isbășescu îl pusese în curent de ieri, dar credea că e bine să se facă a n-o cunoaște. Cîțiva oameni de treabă se grăbiră să-i explice cum și ce s-a aflat. Boierul asculta liniștit și se pregătea să vorbească. Trifon întrerupse din nou, mai provocator, jignit că nu l-a întrebat pe el:

— Stai, cucoane, să te lămuresc eu, că dînșii sînt proști și nu...

— Eu cu oameni necuviincioși și fără obraz nu vorbesc — zise bătrînul Miron măsurîndu-l cu dispreț și apoi urmă către ceilalți. Spune tu, Profire, va să zică...

Ascultînd spusele încurcate ale celor întrebați, Miron Iuga simțea cum i se urcă tot sîngele în obraz. Îndrăzneala lui Trifon îi fierbea creierii, oricît se sforța să se calmeze și oricît își dădea seama că ticălosul înadins caută să-l scoată din sărite ca astfel să atîțe pe ceilalți.

[...] În sfîrșit, bătrînul Iuga nu mai avu puterea să asculte bîiguielile cu porunca regelui și, tăindu-le vorba cu mîna, întoarse fața spre mulțimea ce începuse a prinde glas:

— Apoi după basme d-astea vă luați voi, măi băieți, și dați buzna aici de-mi călcați și-mi stricați grădina? Și veniți claie peste grămadă, oameni în toată firea, adică să mă speriați pe mine ori ce?... Ei, rușine să vă fie! Și mai ales vouă, care erați oameni de omenie și v-am cinstit! Uite, primarul satului! Frumos îți șade, n-am ce zice! În loc tu să potolești pe cei smintiți și fără chibzuială, te bagi între ei la răzmeriță... Halal de așa primar!

— Să ne iertați, cucoane, dar dacă ne-a luat satul noi ce putem face? boscorodi Pravilă umil și plecat.

— Și tu Luca! urmă Miron, înflăcărîndu-se mereu. Și tu, Lupule, om bătrîn, cu plete cărunte, mai mare ca mine, între neisprăviți ca alde Trifon! Ei, măi creștini, mi-e și silă de voi!

Vorbind îi trecea neîncetat prin minte că și-a pierdut cumpătul, dar nu se mai putea opri întocmai ca alergătorul, care din greșeală și-a luat vînt pe o coastă piezișă și e dus la vale irezistibil, deși știe că se apropie de o prăpastie. Efectul dojanei de altminteri îl încuraja să continue. Gloata de țărani amuțea pe măsură ce glasul său se înăsprea și biciuia. Parcă instinctul de frică și supunere s-ar fi redeșteptat brusc în sufletele tuturor, oamenii clătinau din cap îngrijorați sau murmurau scuze monosilabice.

Pe cînd cuvintele bătrînului Iuga șerpuiau amenințător peste capetele mulțimii surprinse, ca pleasna unui bici în mîna îmblînzitorului, gata să se abată în fiece moment, Trifon Guju își legănă deodată trupul, parcă și-ar fi strîns mijlocul cu o curea, și izbucni cu glas spart:

— Ia stai, cucoane, că noi nu ne-am sculat de florile mărului...

Glasul lui se încurcă și se ciocni în văzduh cu glasul bătrînului Miron Iuga. O clipă glasul lui Iuga, surprins, se înecă. Dar imediat se ridică cu o furie nouă pornită parcă să ardă tot în calea ei:

— Tu să taci, ticălosule!... Să taci, tîlharule!... Să taci!... Să taci!...

Cu ochii bolbocați, cu o spumă subțire în colțurile gurii, Miron Iuga răcnea scuturînd pumnul spre Trifon Guju care însă, după o secundă de șovăire, îi înfruntă privirea cu un rînjet obraznic. Apoi, fiindcă boierul nu mai contenea cu „să taci", deși abia mai hîrîia de oboseală, Trifon strigă gros și sfidător:

— Da de ce să tac?... Iacă, nu vreau să tac!... Ai să-mi poruncești dumneata? Ce, sînt sluga dumitale?

Miron Iuga nu mai vedea, dar fiecare cuvînt îi plesnea obrajii de-i ţiuiau urechile. Continuă cu aceeaşi mînie:

— Să taci... şi să ieşi îndată din curtea mea!... Ieşi afară, ticălosule! Acu să ieşi, hoţule, că altfel...

Trifon Guju îşi răsfiră picioarele şi întinse genunchii ca să se înfigă mai puternic pe loc, răspunzînd în acelaşi timp mai dîrz şi încruntat:

— Uite că nu ies, cucoane! Nu vreau să ies!... Că nici nu mai e curtea dumitale şi nici n-am poftă să ies, uite-aşa!

— Nu ieşi?... Din ograda mea?... Şi mă înfrunţi tu pe mine?... Ei, stai atunci că te învăţ eu pe tine omenie, tîlharule!

Vocea bătrînului Iuga se schimbase şi se înmuiase. Intră repede în casă. La fiece pas îşi zicea că trebuie să se calmeze. Îi tremurau însă şi mîinile şi genunchii, numai în inimă îi bătea un ciocan cu lovituri asurzitoare. În camera de culcare, deasupra patului, atîrna o puşcă de vînătoare, veşnic încărcată. O smuci din cui.

Afară toate limbile se dezlegaseră. Numai Luca Talabă îi strigă lui Trifon că nu face bine împungîndu-se cu boierul cel bătrîn. Din toate părţile se ridicau în schimb aprobări gălăgioase:

— Bine făcuşi, Trifonică!... Nu te lăsa!... De ce să-l asuprească şi să-l batjocorească?... Trebuia să-i pui mîna-n beregată şi...

Un glas subţire strigă, mai departe, stîrnind veselie împrejur:

— S-a încins moşul, fraţilor, nu-i fie de deochi!

Ignat Cercel bîlbîi îngrijorat:

— Ia vezi, Trifoane, să nu te pomeneşti cu boierul că te...

Cînd reapăru Miron Iuga cu puşca în mînă şi cu ochii umflaţi şi roşii ca cepele, fu întîmpinat cu un murmur de mirare şi de nemulţumire. Bătrînul se opri la trei paşi de Trifon Guju, unde fusese adineaori, şi porunci, fără să mai ţipe, dar mai apăsat şi cu o voce grea de energie:

— Imediat să ieşi de aici, hoţule, ori de unde nu, o să ieşi pe targă!

— I-ascultă, boierule, nu vreau să ies, ai înţeles?... strigă întărîtat Trifon. Şi încearcă numai să... c-apoi vezi dumneata pe dracul, cît oi fi de boier, că doar...

Nu apucă să isprăvească. Iuga ridicase arma la ochi după primele lui cuvinte. Răsunară două detunături, una după alta, atît de apropiate parcă a doua ar fi fost ecoul celei dintîi. Faţa lui Trifon Guju, cu gura largă de vorbe, primind descărcăturile în plin, se ciurui brusc ca de vărsat negru. Ochii mici avură o clipire mirată. Se prăvăli ca un sac greu.

— Tîlharule! mormăi Miron Iuga, văzîndu-l cum se frînge, cu o satisfacţie care-i îngrăşa inima.

Cînd răsunară împuşcăturile, cîţiva oameni de pe lîngă Trifon îşi feriră capetele, retrăgîndu-se cu spaimă peste cei dinapoia lor. Ţipete diverse ţîşniră într-o îmbrînceală generală. Printre glasurile speriate însă porniră deodată înjurături şi ameninţări."

Gloata reacţionează, cum spune G. Călinescu, „sinergic" (e destul ca o măciucă să-l izbească pe Miron Iuga, şi toţi ţăranii vor face la fel): „parcă-l sprijineau să nu cadă". După moartea boierului, ţăranii jefuiesc conacul şi flăcările cuprind ferestrele, iar un glas, cu bucurie sălbatică, răcni: „Focul, focul!"

„— Ce, boierule, vrei să ne omori?

În aceeaşi clipă mişcarea mulţimii se învolbură. Deasupra lui Trifon se aplecaseră cîţiva să-l sprijine. Oamenii se îmbulzeau val-vîrtej, într-o înnebunire subită. Pe cînd rostea Toader Strîmbu întrebarea, un băţ de rădăcină cu măciuca cît un pumn de copil se înălţă în aer lîngă Miron Iuga. Măciuca îl lovi în cap cu atîta sete că se auzi împrejur un pîrîit. Căciuliţa boierului se turtise în creştet.

— Cum îndrăzneşti, hoţule, să ridi...? începu Miron fără să mai poată sfîrşi.

Zeci de alte beţe se agitau, izbind la întrecere într-o învălmăşeală furioasă. Bătrînul Miron Iuga, fără cunoştinţă, cu ţeasta zdrobită, rămase în picioare în mijlocul ţăranilor care, îndesîndu-se să-l lovească, parcă-l sprijineau să nu cadă.

Cerdacul deschis cu stîlpii pătraţi se umplu de oameni care izbeau în dreapta şi-n stînga, în neştire, parcă pretutindeni şi chiar în aer ar fi fost numai duşmani. Geamurile ferestrelor ţipau strident, sfărîmîndu-se. Mulţimea, frămîntată ca o baltă răscolită de o furtună năprasnică, se îndoia cînd încoace, cînd încolo, căutînd parcă să-şi descarce mai repede furia ce o sugruma. Urletele pe toate glasurile, înjurăturile îmbălate se încrucişau într-un vuiet prelung care înăbuşea strigătele desperate ale celor cîteva slujitoare de la curte... În izbucnirea de furie, descătuşată într-o singură clipire, ca un trăsnet clocit mult între nori şi căzut fără obişnuitele tunete şi fulgere pregătitoare, ţăranii se năpustiră şi asupra argaţilor, în vreme ce logofătul Bumbu, deşi aflat lîngă bătrînul boier, a scăpat numai cu îmbrînceli, parcă în toiul vijeliei, nimeni nu l-ar fi recunoscut.

După numai cîteva clipe, cei ce se oţărau împrejurul bătrînului Iuga îl părăsiră unul cîte unul, răcoriţi sau flămînzi de alte fapte. Fără sprijinul ţăranilor, Miron Iuga se prăbuşi cu faţa-n jos, scormonind pămîntul şi mirosindu-i mai lacom ca totdeauna aroma dulce-amară, pentru ultima oară. Nimeni nu se mai sinchisea de dînsul. Ţăranii, îmbrîncindu-se fără odihnă, treceau peste trupul lui, îl călcau în picioare, apăsîndu-l şi frămîntîndu-l cu pămîntul în care îşi înfipsese din viaţă toate rădăcinile."

Se poate vorbi de trei momente în compoziţia acestui fragment: primul, predominant vizual, aduce imaginea uciderii boierului care, deşi mort, rămîne în picioare, ţăranii îndesîndu-se să-l lovească. Un al doilea moment, care este şi punctul paroxistic al revoltei ţăranilor, alternează vizualul cu auditivul; mişcarea este prezentată metaforic, în două imagini-pereche: pătrunderea ţăranilor în cerdacul conacului şi — corespondentul auditiv — ţipătul strident al ferestrelor; din nou o imagine globală a mişcării mulţimii, plasticizată printr-o comparaţie: „mulţimea, frămîntată ca o baltă răscolită de o furtună năprasnică, se îndoia cînd încoace, cînd încolo...", şi transpunerea metaforică a acesteia, în registrul auditiv: „urletele pe toate glasurile, înjurăturile îmbălate se încrucişau într-un vuiet prelung...". În al treilea moment al fragmentului, exclusiv vizual, se revine la imaginea boierului care, părăsit, se prăbuşeşte cu faţa în jos, mirosind lacom pămîntul. Ţăranii trec peste el, într-o inepuizabilă, „fără odihnă" curgere.

O secvenţă cinematografică ar putea reda vizual mişcarea mulţimii, dar, fără comentariul scriitorului, imaginea nu ar avea efectul şi dimensiunea textului. Mulţimea se frămîntă pentru a se descărca de furia ce-o sugrumă. Izbucnirea furiei devine paroxistică, şi scriitorul înregistrează o altă comparaţie, de data aceasta de dimensiuni cosmice: „În izbucnirea de furie, descătuşată într-o singură clipire, ca un trăsnet clocit mult între nori şi căzut fără obişnuitele tunete şi fulgere pregătitoare, ţăranii se năpustiră..."

Stările sufleteşti colective se desprind şi aici din faptele ţăranilor, din emoţiile şi reacţiile violente, iar comparaţiile scriitorului au un subtext moral, şi anume: starea de furie este descătuşată ca o stihie a naturii, care nu mai poate fi oprită.

Spre deosebire de alte episoade, în care autorul nu intervine, lăsînd totul în seama eroului colectiv, episodul culminant din capitolul *Focul* include şi comentariul scriitorului, care, ca narator, este aproape direct implicat în text. Rebreanu împărtăşeşte voinţa de luptă a ţăranilor şi scrutează drama neputinţei lui Miron Iuga de a înţelege timpul şi evenimentele. Prăbuşirea boierului este dramatică. Întîi, Iuga parcă mirosea lacom aroma dulce-amară a pămîntului, apoi, călcat în picioare, este frămîntat cu pămîntul în care îşi înfipsese din viaţă toate rădăcinile.

Secvență din filmul *Răscoala*

Fragmentul este dominat de verbe la timpul imperfect sau prezent, ceea ce indică acțiunea în desfășurare, în despletirea ei sub ochii noștri. Substantivele folosite, dublate de un determinant, sînt purtătoarele unui sens dinamic: *mulțimea (frămîntată), izbucnirea (de furie), clipire (ca un trăsnet).*

Din punctul de vedere al lexicului, sînt folosite multe cuvinte populare: *oțări, îmbălat, țeastă.* Elidarea predicatului dă comunicării un ritm rapid și un caracter direct: „Ce (este), boierule, vrei să ne omori?". De asemenea, îmbinări menite să explice cît mai plastic faptele, fără ca scriitorul să fie un „șlefuitor". Expresia rămîne stilistic limitată, din dorința de a descrie, cum spune însuși autorul, cît mai exact (a se vedea comparațiile din fragmentul citat).

Structura frazelor, spre deosebire de cele din alte fragmente, în care domină structura populară, în sensul folosirii frecvente a propozițiilor coordonate, este alta aici. Textul conține foarte multe circumstanțiale, de toate nuanțele, și atributive, făcînd și mai precisă relatarea, într-o exprimare sobră, cu o desăvîrșită proprietate a termenilor folosiți.

Capitolul *Petre Petre* descrie atmosfera de după furtună. La porunca lui Petre, toată lumea, cu mic, cu mare, ieșise în capul satului. Țăranii au fețele roșii și ochii aprinși de așteptare. Toți aud vocile învolburate, într-un cor să-

batic, așteptînd sosirea maiorului Tănăsescu și a prefectului Baloleanu. Ca în marile epopei, are loc o înfruntare verbală; mișcarea este tot sinergică:

„Mulțimea de țărani începu deodată o mișcare pe loc, ca o apă bătută de un vînt nehotărît. Era o legănare într-o parte și într-alta, căreia clocotul de urlete îi împrumuta o înfățișare războinică.

— Nu ne trebuie boieri!... Ați venit să ne omorîți?... Noi nu ne speriem de soldați!... Destul ne-au batjocorit ciocoii!... Huo! Huo!... Să nu trageți, fraților!..."

Reprimarea este sîngeroasă. Două sute de țevi de pușcă se îndreaptă asupra țăranilor:

„Țăranii fugeau mîncînd pămîntul, îmbulzindu-se, strivindu-se, urlînd. Se îngrămădeau mai ales spre șosea, dar mulți se împrăștiau și prin grădini, prin curțile caselor de margine, fiecare grăbit să dispară în fața gloanțelor. Pe cîmp rămîneau doar cîteva zeci de trupuri, unele zvîrcolindu-se și văitîndu-se, altele înțepenite cum le-a găsit moartea. Lîngă șanțul șoselei, Anghelina zăcea cu fața-n sus, nemișcată, lovită de un glonte în frunte; copilașul, în brațele ei moarte, plîngea și vrăjea din mînuțele goale parc-ar fi căutat să se smulgă de la pieptul mamei. Aproape de ea, un bătrîn se zvîrcolea între un băiețel ucis, cu fața strîmbată de spaimă, și Chirilă Păun care horcăia nemișcat, vărsînd la fiecare horcăit sînge negricios, năclăindu-i barba, gîtul, pieptul, închegîndu-se în dungi groase... Pete albe însemnau pe pămîntul gras de la marginea Amarei numai trupurile țăranilor morți, reci sau agonizanți, căci cei loviți mai ușor goneau sau se tîrau printre ceilalți fugari, vrîstînd calea cu dîre de sînge...

— Nu fugiți, fraților!... Opriți, fraților!... Dumnezeul lor de...

Petre striga cît îl ținea gura, precum a strigat de la primul moment, dar era tîrît și el în goana mulțimii, neputincios, ca o frunză pe un puhoi de ape ce au rupt zăgazurile. Ilie Cîrlan, strîngînd cu mîndrie pușca goală, gîfîia lîngă Petre, desperat de desperarea lui. Mai departe, Nicolae Dragoș se zvîrcolea să se apropie de Petre, să schimbe împreună două vorbe. Dar mulțimea îngrozită îi cuprindea pe toți, irezistibil, în aceeași fugă dezmățată, spre un adăpost împotriva morții care le țiuise tuturor în urechi...

În urma gloatei fugare un detașament de soldați pornise pe șoseaua presărată cu cadavre. În frunte pășea un lanț strîns de trăgători, cu armele gata de a trage, ocupînd corpul șoselei din șanț în șanț, iar pe amîndouă marginile cîte-un pluton în coloană de marș, mijlocul rămînînd rezervat pentru maiorul Tănăsescu, însoțit de trompetul batalionului. Din cînd în cînd maiorul răcnea comenzi scurte, trupa se oprea, puștile trosneau, apoi marșul reîncepea pe ulița satului, printre casele care păreau pustii."

În ultimul capitol, *Apusul*, țăranii rămîn dîrji, nu mărturisesc și nu demască pe vinovații cei mari: „În vreme ce bătaia continuă, caporalul numărînd cu glas tare loviturile, ca să nu se întîmple vreo lipsă, maiorul Tănăsescu se plînse prefectului și primului-procuror de încăpățînarea tîlharilor de a nu mărturisi și a nu denunța pe vinovații cei mari".

S-a remarcat construcția asemănătoare scenariului de film a acestui fragment, în sensul că Rebreanu a urmărit două efecte care dau această impresie: „prezentarea rapidă a unei scene de masă și comunicarea tensiunii dureroase care stăpînește mulțimile". Totul este proiectat „pe un fundal mitic al setei de pămînt milenare". În acest fel, „nu cuvîntul, ci contextul capătă valori plastice".

Spre deosebire de momentele de desfășurare ale răscoalei, unde vizualul se împletește cu auditivul, reprimarea răscoalei se cuprinde predominant în elemente auditive; așa se explică aglomerarea de verbe: *striga, gîfîia, țiuise.* Armata venită să reprime răscoala este prezentată vizual în acțiunile ei.

Liviu Rebreanu dă o mare atenție eroului colectiv în alcătuirea romanului; sînt impresionante mișcarea tumultuoasă, caracterul parcă aproape cosmic al răscoalei. Tălăzuirea maselor este realizată într-o viziune plastică globală și în secvențe care se alcătuiesc într-un șuvoi ce conferă dinamism desfășurării acțiunii. Ideea de dreptate, precum și necesitatea de a avea pămînt îi stăpînesc pe țărani chiar și în momentele inerente de violență. Țăranii trăiesc vijelios clipa răzbunării, convinși că vor schimba fața lumii. Cristalizînd clipe decisive ale biografiei eroului colectiv, scenele de masă produc efecte de ordin artistic de o inegalabilă forță, încît cititorul are impresia că asistă la o încleștare a luptei cu destinul.

Modalități estetice de conturare a eroului colectiv. Un prim procedeu constă în *dimensionarea enormă*. Eroul colectiv acționează parcă mecanic. Fiecare act presupune subordonarea unei serii întregi de gesturi, realizată prin prezențe individuale în lanț, pentru că gestul sau vorba unuia atrage după sine atitudinea și fapta celuilalt:

„Din șovăirea tăcerii următoare, numai peste cîteva clipe se desprinse, ca un suspin al tuturor, cuvîntul plîngăreț și umil al lui Ignat Cercel, aflat în primele rînduri:

— Decît așa trai, tot mai bună o fi moartea!

Glasul lui încurajă altele, cînd ici, cînd colo:

— Mai bine omorîți-ne, să scăpați de noi!

— Ori că mori de foame, ori de altceva, tot moarte se cheamă!

— Baremi dacă muncim de ne zdrobim oasele, s-avem cu ce să ne ținem zilele!

— Nici așa nu-i drept, ca unii să plesnească de prea sătui, iar altora să li se usuce mațele de nemîncare!"

Adunate, faptele și întîmplările îi determină pe țărani să se hotărască să acționeze și ei într-un fel. Asistăm la o suită de reacții care se subordonează gestului enorm, înregistrăm secvențe de comentarii și fapte care trimit la concluzia că țăranii nu mai au nici un fel de încredere în tratativele cu boierii.

Amănuntul semnificativ și tehnica detaliului, reluate în contextul desfășurării epice de mai multe ori, creează o gradație a atitudinii și a gestului. De exemplu, Serafim Mogoș povestește de mai multe ori cum a fost bătut de jandarmi, pentru un furt închipuit. Țăranii, deși unii fuseseră bătuți, iar alții mai auziseră povestea, o ascultă cu interes de parcă o auzeau pentru prima oară, convingîndu-se prin aceasta că lucrurile nu mai pot rămîne în vechea stare. Toate cele enunțate mai sus conturează o stare de spirit neliniștită și, în consecință, o încercare de depășire a propriei condiții. La toate acestea se adaugă vestea „călăreților pe cai albi".

Introducerea acestui *element fabulos* vine din nevoia unei autorizări supreme a acțiunilor ce vor fi întreprinse, a unei forțe miraculoase, care să-i sprijine în clipele de deznădejde pe țărani (L. Raicu).

Desfășurarea răscoalei prin dezlănțuirea focului se realizează *panoramic*, dar și în *secvențe cinematografice* izolate, surprinse cu încetinitorul. Mulțimea nu părăsește castelul pînă ce acesta nu se prăbușește. Tabloul este de sfîrșit de lume, într-o lumină stranie, în care oamenii, ca niște umbre fără odihnă,

viermuiesc cu glasuri *sparte*, mișcați de o bucurie năprasnică, răscumpărînd parcă toate tăcerile trecutului. Descrierea conjugă starea de spirit a mulțimii cu arderea, cu vîlvătaia:

„Un nour uriaș de scîntei răbufni brusc și se împrăștie în văzduhul roșu, urmat de un cîrd de flăcări proaspete, desprinse din mormanul de jăratec. Din sute de piepturi porni, ca la o comandă supremă, un urlet prelung de mulțumire. Apoi, ca și cum numai acest semn de izbîndă deplină l-ar fi așteptat, țăranii se risipiră încetul cu încetul."

Caracterizarea eroului colectiv de către alt personaj este un procedeu frecvent în roman. Eroul este privit din toate unghiurile: de Ilie Rogojinaru, Simion Modreanu sau de primul-ministru, bătrînelul cu glas de văduvă necăjită, care-și usca lacrimile de pe obraji, subliniind că ar fi necesare măsuri energice cu concursul tuturor „bunilor români", pentru a stăvili „țărănimea rătăcită".

Prezentarea eroului colectiv îl relevă pe L. Rebreanu și ca pe un analist al erupțiilor, al învălmășelilor de gînduri, al adîncimilor subconștientului. Rebreanu analizează stările obsesive de parcă ar fi vorba de un singur personaj: „Țăranii ascultau și-l priveau nemișcați, cu ochi ca de sticlă. Sutele de fețe cu aceeași expresie păreau a fi ale aceluiași cap, cu aceleași gînduri și simțiri. Un singur și același om în infinite exemplare, ca un produs în mare serie al unei uzine uriașe".

Un procedeu în conturarea eroului colectiv este *limba*. „Zicerile" sînt tipice: „Mai bine omorîți-ne, să scăpați de noi!" sau „Ori că mori de foame, ori de altceva, tot moarte se cheamă!"

„Stilul cenușiu" sau lipsa de stil este o impresie generată de absența procedeelor imagistice. Comparația este singurul procedeu pe care L. Rebreanu îl folosește frecvent: „Cerul era curat și luminos, ca-n zorii zorilor", „Limbile de flăcări țîșneau, se zvîrcoleau, se-mpleteau ne-ncetat ca niște șerpi apocaliptici".

Starea psihică a mulțimii este de așteptare înfricoșătoare. Privirile sînt îngrozite de jăraticul uriaș. *O suită întreagă de personificări și epitete cu valoare personificatoare* stăpînește viziunea focului, care dă fiori de groază, parcă li s-ar dezvălui o mare taină.

Frazele se succedă în replici memorabile sau în propoziții în care lipsa predicatului face comunicarea mai directă și mai rapidă: „Pămînt!... Pămînt!... Pămînt!..." Din corul de mai multe voci, ideea de a avea pămînt apare ca într-un lung refren, cuprins într-o gamă întreagă de izbucniri și aprobări gălăgioase.

Un *de* sau cîte un *ori* rezumă pilde și subînțelesuri: „Bați coasa, Trifoane, *ori?*... Apoi, dacă trebuie, *de*..." În altă parte, un „de, cucoane..." exprimă neîncrederea care se transformă, treptat, în momentele de culminație, într-o suită de exclamații sau interjecții: „Nu ne trebuie boieri! Destul ne-au batjocorit ciocoii! Huo! Huo!"

Repetarea unor cuvinte sau a unor verbe ca *a lua*, *a face* sugerează obsesia sau frica. Într-un fragment, cuvîntul *frică* apare de mai multe ori: „Frica e mare cucoană", „De cine să le fie frică boierilor?", „Li s-a făcut frică.", „Ba, să le mai fie frică și de noi". De asemenea, substantivul *foc* apare numit direct, descris vizual și auditiv, implicat în reacțiile oamenilor în contact cu el: „Foc, nu glumă!

strigă Vasile Zidaru". Și „orizontul se vopsi de flăcări", globul soarelui este ca un cap scăldat în sînge proaspăt, iar oamenii își ridică nările ca să-i simtă mirosul. În luminile focului joacă umbre mari, limbile de flăcări țîșnesc, totul începe să se clatine și să pîrîie.

Din masa de țărani se desprind cîteva figuri, care devin importante în măsura în care se raportează la problema pămîntului și, deci, la revoltă: sînt fruntașii satului, care au ceva pămînt și mai vor să cumpere; ei sînt șovăitori în gest și vorbă; săracii, cei fără pămînt, sînt hotărîți, pentru că nu au altă cale de ales. Amintim, în sensul celor spuse, pe Lupu Chiriţoiu (îndrăzneț și iscusit la vorbă), Luca Talabă (reținut și protocolar), Serafim Mogoș (încrîncenat și neîncrezător), Petre Petre. Acesta din urmă întruchipează erupțiile primare, și nu întîmplător lui Titu Herdelea îi amintește de Ion al Glanetașului. El se plînge de sărăcie și, pătimaș, găsește că nu-i drept ca pămîntul să nu fie al celor care-l muncesc. În armată, la București, aude că moșiile se vor împărți țăranilor și vine în sat frămîntat de această idee. Faptul că autorul își intitulează un capitol *Petre Petre*, în care sînt descrise reprimarea răscoalei și moartea lui Petre, se constituie ca procedeu de plasticizare a detaliului în vederea realizării întregului, prin arta portretistică. Suferințele lui Petre Petre sînt suferințele mulțimii. Retragerea țăranilor, fuga sînt urmărite prin Petre, ale cărui reacții sînt transpuse asupra întregii mase de țărani:

„— Nu fugiți!... Unde fugiți?... Nu fugiți!

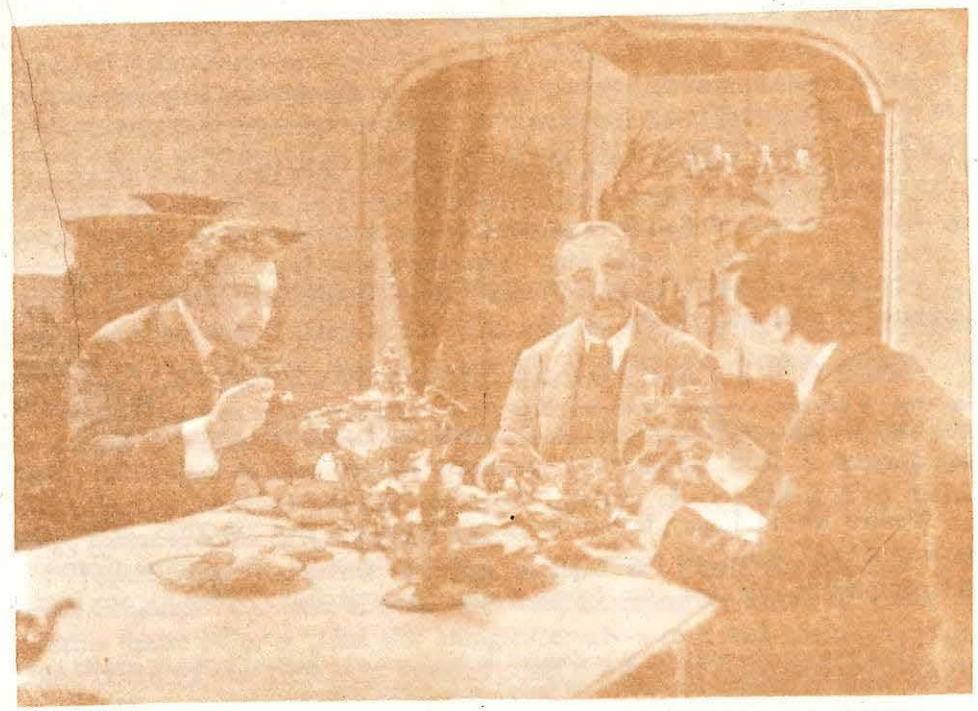
Totuși fugea și el, cu toate că nu-l mai împingeau alții de la spate. Îi era rușine că fuge, dar nu se mai putea opri și numai din gură îndemna pe ceilalți să se oprească, parcă astfel ar fi căutat să-și ascundă fuga lui."

Al doilea plan — atitudinea altor personaje în raport cu problema pămîntului. Substanța romanului se organizează în jurul „chestiunii țărănești". Raportați la această problemă, eroii apar diferențiați, dar nu întotdeauna cu o „unitate precisă de caracter", care să le conducă acțiunile.

Unei astfel de structuri îi corespunde Titu Herdelea, rudă cu Nadina, abia sosit din Transilvania. Deși personajul apare frecvent, chiar și în momentele decisive ale desfășurării răscoalei, el rămîne șters, un fel de martor ocular al întîmplărilor. Titu Herdelea face legătura dintre cele două planuri ale romanului, participă la toate discuțiile despre pămînt, încît ajunge să se întrebe de ce „atîta discuție" în jurul țăranilor:

„— Nici n-am pomenit, atîta ce se vorbește pe aici despre țărani și mereu despre țărani. Toată lumea, pretutindeni, întruna: chestia țărănească, problema țărănească, să facem așa, să facem altfel... De ce atîta discuție? Pînă și la mine, în curte, toți chiriașii, cum se adună la taifas, repede ajung la țărani, și-apoi dă-i și dă-i cu problema și cu chestia... Baremi un cizmar ovrei și mai ales feciorul lui, care-i mare socialist, nu mă întîlnesc o dată să nu-mi bată capul cu fel de fel de soluții și cu proorocirea că, de nu se rezolvă chestia țăranilor, are să vie revoluția să facă praf și cenușă Bucureștii!"

Titu Herdelea este prezent ca ziarist, cu riscul de a fi arestat, în toiul răzmeriței, dar nu reușește să împiedice scene atroce, ca executarea lui Toader Strîmbu, maltratarea bătrînilor Luca Talabă și Lupu Chiriţoiu, sau barbaria



Scenă din filmul *Răscoala*

maiorului Tănăsescu, care pune să-i numere unei femei cincizeci de lovituri de cravașă, în văzul copilului acesteia. Eroul însă nu este o structură de adîncime, așa se și explică pendularea sa între o „tabără" și alta: este de partea țăranilor, cărora le ia apărarea, dar socotește o izbîndă pătrunderea sa în intimitatea marilor proprietari Iuga sau Gogu Ionescu.

Imaginea ușor idealizată a boierului „de viță", cu dragoste de țară, așa cum se conturează în romanul lui N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, precum și la D. Zamfirescu, în *Viața la țară*, persistă cu unele retușuri și în opera lui L. Rebreanu: marii proprietari, Miron și Grigore Iuga, sînt sensibili la soarta țării, la unitatea neamului, probleme care preocupau intelectualitatea epocii. Miron Iuga îl dojenește aspru pe Titu Herdelea, tînărul cu veleități de poet, că a părăsit Ardealul, arătînd că poeziile lui ar fi mai necesare acolo decît dincoace de munți.

Portretul bătrînului Miron Iuga este al unui mare senior, caracter dîrz, puternic, de o autoritate inflexibilă, care se consideră stăpîn cu drepturi depline asupra țăranilor de pe domeniile lui; el le aduce un învățător în sat, pe care-l îndepărtează cînd vederile acestuia ar putea să-i submineze autoritatea, se îndură de suferințele oamenilor, îi ajută în momentele grele, dar nu abdică nici o clipă de la prerogativele sale de stăpîn.

Pe Miron Iuga îl caracterizează foarte bine învățătorul Dragoș:

„Și, ca să vezi că nu-s nici pornit și nici absurd, îți voi adăuga că Miron Iuga e mai de treabă decît cei mai mulți alții. El nici nu înșeală pe nimeni și nici nu caută să stoarcă pe țărani, ba chiar face bine unde poate și cînd crede de cuviință. Nu mai vorbesc de dărnicia lui pentru biserică, pentru școală și, în sfîrșit, pentru orice lucruri de interes obștesc. Firește, în schimb nu admite să crîcnească nimeni, convins că numai ce crede și face dînsul poate să fie bine... Vasăzică, nu e vorba de un caz care ar fi mai rău, ci poate dimpotrivă. Și totuși vezi bine și dumneata că sîntem de fapt robi."

Arendașul Rogojinaru, deși exponent al unei pături neagreate de boier, vorbește cu admirație despre acesta:

„Strașnic om, ce să vă spun!... Știți, boier sadea, nu d-ăștia de-au umplut țara și tîrgurile!... Șapte mii (de pogoane), domnule Modreanu, înțelegi? Și niște gospodari cum nu-s alții în toată Muntenia. Bătrînul nu ți-ar arenda un petec de pămînt, mai bine să-i tai mîinile. Așa ceva mai rar, ce să-ți spun..."

Pentru Miron Iuga, „legăturile cu pămîntul sînt mai puternice decît cele de familie" (Al. Piru), de aceea nici nu poate fi vorba ca el să cedeze țăranilor din pămînturile sale, așa cum reiese și din cuvintele fiului său, Grigore Iuga:

„Tata n-ar consimți niciodată să se despartă de moșia de care-l leagă un trecut de greutăți și de mîndrie. Pentru el pămîntul înseamnă viața însăși, ca și pentru țăran."

Mai mult, cînd Nadina se hotărăște să vîndă moșia, el se anunță ca un serios posibil cumpărător, în concurență cu țăranii și cu arendașul Platamonu, pentru a reîntregi domeniul ce aparținuse altădată boierilor Iuga.

De pe o astfel de poziție, boierii vor considera că sursa tuturor relelor, a nemulțumirii țăranilor sînt arendașii: grosolani, necinstiți, dornici de înavuțire, prin orice mijloace; față de ei, bătrînul Iuga se arată disprețuitor, iar Grigore Iuga îi condamnă ca reprezentanți ai unei clase ce se substituie treptat boierilor:

„În vreme ce eu, proprietar, muncind și economisind, de-abia scot din moșia mea cît să pot trăi onorabil, arendașul, vecinul meu, plătește zeci de mii de galbeni proprietarului și își umple și el dăsagii. De unde diferența? Din buzunarul arendașului sau din mizeria țăranului?..."

În replică, Ilie Rogojinaru ia apărarea arendașilor, care ar fi, după părerea lui, chiar un element de progres în agricultură:

„...Arendașul, însă, împins de nevoi, a făcut economii la cheltuieli, a cultivat mai intens pămîntul, a pus în circulație terenuri care înainte erau pîrloage, a introdus mașini, în sfîrșit, a ridicat nivelul exploatării agricole."

Învoielile de pe moșia sa nu sînt mai grele decît cele de pe pămînturile boierilor Iuga. Cauza răului mers al lucrurilor s-ar afla, după opinia lui Rogojinaru, în faptul că „țăranul român e leneș și nepăsător", ceea ce a făcut necesară chiar apariția arendașilor.

Discuția dintre Grigore Iuga, Ilie Rogojinaru, Baloleanu și Titu Herdelea scoate în evidență ideea, subliniată și de D. Zamfirescu, că țăranul o duce greu și la moșier, și la arendaș. (Ca un ecou sună cuvintele boierului Dinu Murguleț, din *Viața la țară*, și anume, că țăranii lui „mănîncă mămăligă cînd au".)

În timp ce Miron Iuga reprezintă vechea prejudecată a boierimii, Grigore Iuga este un „generos". El vrea pămînt în măsura în care acesta îi asigură o existență liniștită. Cînd se întoarce din Germania, proiectele lui i se par tatălui său utopii. El încearcă parcă să-și depășească clasa căreia îi aparține, descoperind sensul lucrurilor, înțelegînd „chestiunea țărănească", problema pămîntului, așa ca odinioară Sașa și Damian, din *Viața la țară* a lui D. Zamfirescu. O atitudine corectă va avea Grigore Iuga și în privința învățătorului Dragoș, prigonit de Miron Iuga.

După răscoală, Grigore Iuga rămîne la fel de înțelegător, deși își pierduse tatăl, mai mult, i se pare bestială atitudinea autorităților. El îl va convinge pe Gogu Ionescu să vîndă pămîntul țăranilor: „pentru că au plătit și ei cu destul sînge măcar dreptul de a cumpăra pămînt".

Țăranii înșiși îl simt mai apropiat, așteaptă să-i scoată din pușcărie „conașul Grigoriță". Cu toate acestea, adevărata conciliere nu există, de vreme ce relațiile dintre boier și țăran sînt antagonice: „N-a sosit încă ceasul dreptății, coane Grigoriță, dar trebuie să sosească odată și odată, că lume fără dreptate nu se poate".

Grigore Iuga rămîne marele proprietar, așa cum ni-l prezintă Liviu Rebreanu în primele pagini:

„— Cum vrei tu să mă convingi pe mine, proprietar, să dăruiesc țăranilor pămîntul pe care-l muncesc împreună cu dînșii din moși-strămoși..."

Este un spirit contemplativ, un melancolic. Sentimentul iubirii îl înnobilează, el știe să-și asculte glasul sufletului și nu admite compromisuri: „femeia frumoasă trebuie să înfrumusețeze existența, nu s-o întineze". Dublat de un spirit analitic, ca și Damian din *Viața la țară*, nu-l mistuie iubirea.

Există pagini, mai ales în ultima parte a romanului, în care Grigore Iuga trăiește sfîșiat de remușcări, fiind convins că tragedia tatălui său nu s-ar fi produs, dacă nu ar fi părăsit conacul. Este aici și mărturia limitelor de natură socială a înțelegerii sale: el consideră răscoala țăranilor un accident nefericit, cu putință de evitat, și nu expresia unor contradicții generate de chiar existența proprietății.

Concluzii. Romanul *Răscoala* poartă în el un anume ritm: lent și desfășurat la început, subordonat demonstrației, el crește treptat, se amplifică pe traiectoria unui conflict dramatic cu reveniri și cotituri, culminînd într-o explozie, ca, după aceea, să se revină la același ritm lent, ca într-o adevărată construcție simfonică. Dacă ne-am exprima alegoric, trimiterea s-ar putea face la „Furtuna" lui Beethoven sau la cea descrisă de Geo Bogza în *Cartea Oltului*, în sensul că ia naștere dintr-o aparentă liniște și moare în aceeași aparentă liniște.

Construcția romanului, între cei doi poli, *prolog* și *epilog*, este un procedeu caracteristic romancierului în general, întrucît Rebreanu prezintă lumea ca o sferă. Plecarea presupune întoarcere.

Dimensiunea romanului este mitică, epopeică; sumbră și deznădăjduită, subordonată înțelegerii caracterului istoric al justiției țăranului.

Răscoala se înscrie printre „capodoperele literaturii române". Ea reconstituie un capitol important din istoria luptelor poporului nostru, detașîndu-se categoric din contextul operelor cu aceeași tematică scrise pînă în acest moment. Tema va fi abordată mai tîrziu de Cezar Petrescu, Tudor Arghezi, Zaharia Stancu etc.

TEME

1. **Liviu Rebreanu — ctitor al romanului românesc modern.**
2. **Satul și țăranul în opera lui Liviu Rebreanu (compunere).**
3. **Comentați fragmentul reprimării răscoalei, reliefînd psihologia maselor (cu observații de limbă și stil).**
4. **Comentați fragmentul reprimării răscoalei: compoziție (momente), structură (planuri). În ce măsură se poate vorbi de un scenariu de film, în care se urmăresc în prim-plan** mișcarea scenelor de masă **și** tensiunea sugerată de atmosfera realizată prin: **aglomerarea de verbe, plasticitatea imaginilor, dialogul, detaliul vizual și comentariul autorului. Identificați limbajul artistic (comparații, epitete, exclamații și interogații retorice).**

— Nu fugiți, fraților!... Opriți, fraților!... [...]

Petre striga cît îl ținea gura, precum a strigat de la primul moment, dar era tîrît și el în goana mulțimii, neputincios, ca o frunză pe un puhoi de ape ce-au rupt zăgazurile. Ilie Cîrlan, strîngînd cu mîndrie pușca goală, gîfîia lîngă Petre, desperat de desperarea lui. Mai departe, Nicolae Dragoș se zvîrcolea să se apropie de Petre, să schimbe împreună două vorbe. Dar mulțimea îngrozită îi cuprindea pe toți, irezistibil, în aceeași fugă dezmățată, spre un adăpost împotriva morții care le țiuise tuturor în urechi...

În urma gloatei fugare un detașament de soldați pornise pe șoseaua presărată cu cadavre. În frunte pășea un lanț strîns de trăgători, cu armele gata de a trage, ocupînd corpul șoselei din șanț în șanț, iar pe amîndouă marginile cîte-un pluton în coloană de marș, mijlocul rămînînd rezervat pentru maiorul Tănăsescu, însoțit de trompetul batalionului. Din cînd în cînd maiorul răcnea comenzi scurte, trupa se oprea, puștile trozneau, apoi marșul reîncepea pe ulița satului, printre casele care păreau pustii.

Tănăsescu vedea cum, la fiecare salvă, mai mulți sau mai puțini din fugari se rostogoleau la pămînt parcă și-ar fi pus piedică ei între ei, cum unii încercau să se mai ridice și apoi se prăbușeau fără să mai clintească. Dar goana țăranilor îl întărîta ca și cînd i-ar fi socotit lași sau ar fi dorit o împotrivire care să justifice gloanțele. Suduia neîncetat printre dinți, răcorindu-și puțin nervii, apoi iar comanda:

— ...stai!... ochi!... foc!...

Grosul trupelor rămăsese la marginea satului, pe loc, așteptînd întîi curățirea terenului. Împreună cu ele rămăsese și prefectul Baloleanu cu primul procuror, lîngă trăsura lor. Baloleanu nu-și mai dădea seama cum s-au întîmplat lucrurile, dar se simțea profund jignit că maiorul a plecat să urmărească pe țărani, iar pe el l-a lăsat acolo caraghios, deși el are toate puterile și toate răspunderile. Începu să explice procurorului că maiorul și-a depășit rolul și că el nu va permite să i se încalce autoritatea, fiindcă pacificarea tulburărilor e o operă delicată care cere calm și tact, iar nu orgie de sînge. Procurorul, cu ochii holbați, aproba dînd mereu din cap și tresărind de cîte ori auzea o nouă salvă.

— ...stai!... ochi!... foc!... urla maiorul Tănăsescu în clipele cînd prefectul Baloleanu se zbuciuma la marginea satului.

Ceata fugarilor scăzuse la mai puțin de o treime. În afară de cei prăbușiți de gloanțe, mulți se refugiau prin ogrăzi ca să scape de urmărire, mai cu seamă cînd ajungeau la casele lor. Chiar și Nicolae Dragoș, dîndu-și seama că nu mai e chip să răzbească pînă la Petre și că ar fi de prisos să mai încerce vreo împotrivire, cînd își văzu casa părintească se gîndi să se oprească. Valul îl ducea înainte. Numai după ce trecu izbuti să se smulgă din strîmtoarea fugarilor și să iasă la marginea uliței. În șanț zări pe Gherghina lui Chirilă, plină de sînge și scofîlcită. Se vedea că, după ce s-a prăbușit, a fost călcată în picioare de ceilalți. Sări peste trupul ei stîlcit, dînd să se abată în curtea școalei care se afla mai aproape. Tocmai cînd ajunse la poartă, din urmă răbufni o nouă salvă.

— Vor să ne omoare pe toți, nu le-ar ajuta Dumnezeu! își zise cu o undă de bucurie că el totuși a scăpat.

Atunci simți o înțepătură în coșul pieptului, ușoară ca un junghi, și gura i se umplu de fierbințeală.

— Mi se pare că... — îi trecu prin minte.

Gîndul i se curmă într-o bruscă întunecare. Căzu grămadă ca un sac, cu mîna întinsă spre a deschide, izbindu-se cu capul de stîlpul porții...

Mulțimea împuținată continua goana pe uliță, acuma însă tăcută, ca și cînd le-ar fi fost frică să mai strige și să se vaiete ca nu cumva prin glasurile lor să atragă asupră-le gloanțele din urmă. Numai glasul lui Petre, tot mai răgușit, nu înceta deloc:

— Nu fugiți!... Unde fugiți?... Nu fugiți!

Totuși fugea și el, cu toate că nu-l mai împingeau alții din spate. Îi era rușine că fuge, dar nu se mai putea opri, și numai din gură îndemna pe ceilalți să se oprească parcă astfel ar fi căutat să-și ascundă fuga lui. Își dădea seama că s-a sfîrșit tot și-i părea rău că s-a sfîrșit așa, oricît nu se putea sfîrși altfel. El credea și în clipele acestea că dacă oamenii nu s-ar fi speriat de întîile împușcături și s-ar fi repezit la soldați, soldații s-ar fi lăsat dezarmați și astfel ar fi împiedicat întoarcerea boierilor. Acuma s-a isprăvit. Acuma toate speranțele s-au prăbușit, plătite cu sînge. Care nu va fi ucis de gloanțe, va fi omorît în bătăi și-n închisori, iar în loc de pămînt vor fi înjugați ca vitele. Baremi el n-are să se aștepte la nici o milă sau cruțare, căci el va fi arătat chiar de sătenii lui drept căpetenia tuturor relelor.

— Nea Petrică, nea Petrică, noi ce mai facem? strigă lîngă dînsul Ilie Cîrlan, cu fața galbenă de spaimă, cu cămașa înroșită de sînge.

— Eu nu mă las, Ilie, mai bine să mă omoare! făcu Petre fără să se uite la dînsul parcă i-ar fi fost rușine.

Cînd sosi în bătătura cîrciumii, la încrucișarea drumurilor se opri. Mulțimea se împrăștiase. Cîteva grupuri de oameni mai alergau, unii pe uliță spre Vaideei, alții spre Ruginoasa. El rămăsese numai cu Ilie Cîrlan care iar întrebă:

— Nea Petrică, ce facem, spune, că eu nu mă despart de tălică!

— Facem pace, măi Ilie! mormăi Petre văzîndu-l însîngerat. Da unde ești împușcat tu de ți s-a roșit cămașa?

— O fi umărul ăsta, că parcă nici nu-l mai simt! zise băiețandrul privindu-l cu un zîmbet de mîndrie.

— Mama lor de tîlhari!

Petre avea o pușcă încărcată, luată de la pîndarii arendașului Cosma. O ținea de țeavă ca o ghioagă. Un necaz mare îi înăbușea inima ca un năduf. Îi trecea prin creieri să fugă și el acasă, ca ceilalți toți, dar îi era rușine de băiatul de lîngă el, care îi arăta o încredere nețărmurită.

— Atunci stai, nea Petrică, să facem semn de pace, să nu ne mai omoare degeaba! strigă bucuros Ilie.

Își scoase cămașa însîngerată și ruptă, o agăță în țeava armei cu care se mîndrise atîta, ca un steag alb, și o ridică în sus, s-o vadă soldații care erau încă departe. Pușca era grea pentru brațul lui găurit și țeava cu cămașa în vîrf se bălăbănea ca bătută de vînt.

Stătură așa un răstimp. Împrejur liniște mare și nici o mișcare, parcă satul ar fi fost mort. Ușa cîrciumii era închisă. Petre bombănea și scrîșnea așteptînd cine știe ce minune. Atunci din vale, pe uliță, spre curtea lui Iuga, auzi glasul babei Ioana, supărat ca totdeauna:

— Păsărelele mamei, păsărele, păsări...

— Maica Ioana tot cu găinile ei ș-acuma, nea Petrică, auzi? zise Ilie bucuros c-a auzit glas de om în tăcerea asta dureroasă.

— D-apoi că ea nici n-are alte griji — bîigui Petre morocănos.

După alt răstimp, ciocănit de chemările babei, soldații începură a se vedea mai bine cu maiorul călare, la mijloc. Petre îi privea cu niște ochi neîncrezători și parcă numărîndu-le pașii. Deodată răsună iar trîmbița, prelung ca o prevestire. Și îndată Petre auzi frînturile de comenzi:

— ...stai!... ochi!... foc!...

Ilie începu să legene mai tare steagul alb, să nu cumva să nu-l observe soldații. Troznitura salvei păru mai asurzitoare. Cămașa însîngerată cu pușca se prăvăli scurt, ca un drapel cînd dă onorul. Ilie se frînse icnind:

— Aoleu!

Două gloanțe loviseră și pe Petre, dar nu le simți.

„Nici pacea noastră nu le mai ajunge!" se gîndi dînsul cuprins de o indignare subită pentru că soldații au împușcat semnul păcii. Apoi atunci...

Trupa își reluase înaintarea automat. Petre, parcă numai atunci și-ar fi adus aminte, ridică pușca la ochi și trase cu sete. Arma se descărcă cu un pocnet năbușit. După o clipă comanda răsună din nou:

— stai!... ochi!... foc!...

Și înainte chiar de-a se auzi ultimul cuvînt, salva trozni. Petre rămase în picioare, cu pușca goală în mînă, sfidător [...]

Căzu întîi în genunchi. Pe cămașa-i albă țîșniră cîteva pete de sînge.

— Foc!... Foc!... Foc! țipa, furios, glasul maiorului.

Împușcăturile pîrîiau parcă o morișcă s-ar fi pornit singură undeva să se învîrtească. Petre își simți capul greu-plumb. Lăsîndu-l jos pe piept nu-și mai putu păstra echilibrul și se rostogoli, gemînd cu o ultimă sforțare de mînie!

— Dumnezeul... soarele... pămîntul...

BIBLIOGRAFIE

Răscoala, E.S.P.L.A., Buc., 1954.

Lovinescu, E. — *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 1, Ed. Minerva, Buc., 1973.

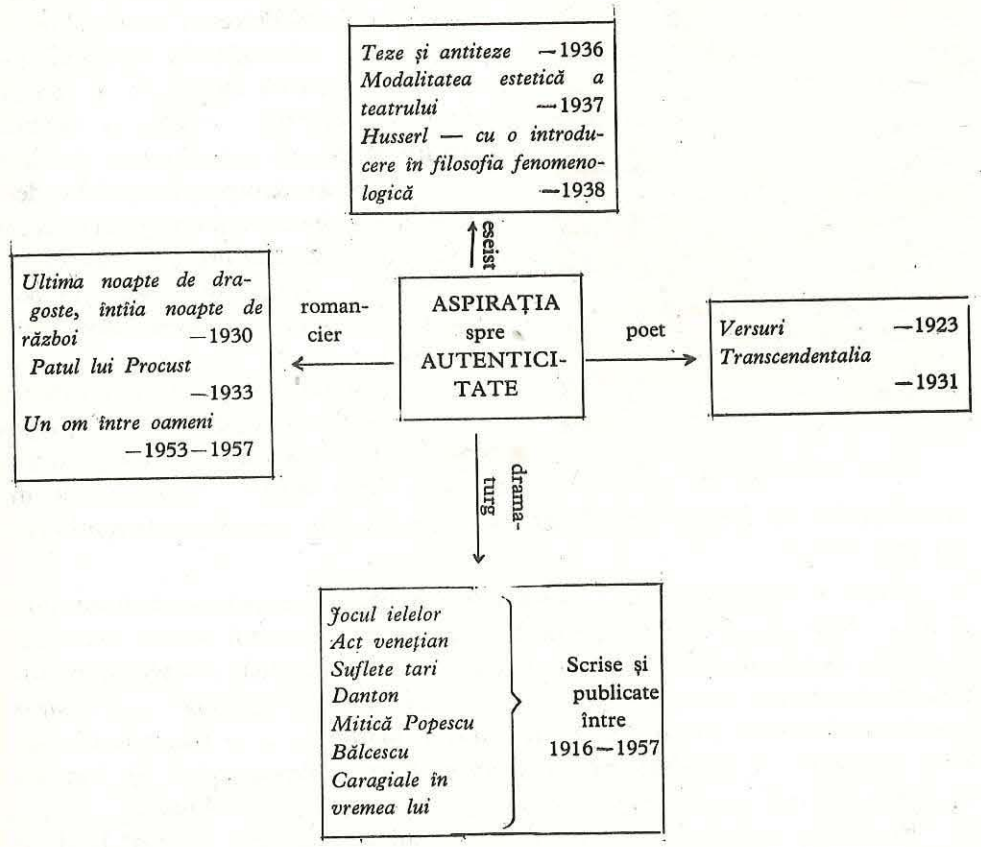
Piru, Al. — *L. Rebreanu* (micromonografie), Ed. tineretului, Buc., 1965.

Raicu, L. — *Liviu Rebreanu* (eseu), E.P.L., Buc., 1967.

Vianu, T. — *Arta prozatorilor români*, Ed. Eminescu, Buc., 1973.

CAMIL PETRESCU

1894—1957



CAMIL PETRESCU — ROMANCIER

Ceea ce dă unitate operei lui Camil Petrescu este aspirația spre autenticitate. Această tendință conferă originalitate poeziei, vitalitate teatrului și o succesiune neîntreruptă „de momente autentice de simțire" în roman.

Actul de creație constituie pentru Camil Petrescu un act de cunoaștere, de descoperire, și nu de invenție.

Elemente noi ale esteticii romanului. Camil Petrescu este unul dintre promotorii înnoirii literaturii. După el, literatura unei epoci trebuie să fie sincronică cu filozofia și cu celelalte domenii ale cunoașterii. Proza tradițională e considerată depășită. Devenirea psihică, mișcarea înlocuiesc în proza modernă

Camil Petrescu

staticul. „Pînă la Proust, toți romancierii își construiesc cărțile raționalist și tipizant." La Camil Petrescu, ca și la Proust, timpul este subiectiv, iar romanul înseamnă experiență interioară; în consecință, și construcția romanescă devine mai liberă, determinată fiind de condiția memoriei și a introspecției: „să nu descriu decît ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gîndesc eu,... din mine însumi nu pot ieși [...], eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi".

Deci, noului roman i se cer timpul prezent și subiectiv, precum și folosirea persoanei întîi, care actualizează gînduri, îndoieli, fapte trecute, înglobîndu-le în cele prezente, totul fiind subordonat memoriei, singura care poate da sentimentul concretului.

Camil Petrescu pune și problema limbii literare, a stilului, a talentului, și toate ideile sale despre literatură, în speță despre propriul roman, vor trece în creație. Scriitorul cere operei substanțialitate și autenticitate; metoda substanțialistă examinează esențele concrete, iar autenticitatea presupune: *„exprimarea în scris, cu sinceritate, a ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce s-a întîmplat în viața lui și a celor pe care i-a cunoscut, sau chiar a obiectelor neînsuflețite"*. În legătură cu aceste idei sînt indicate și punctele de plecare: Bergson[1] și Husserl[2].

Romanele lui Camil Petrescu nu au un subiect; în timp ce, pînă la el, în literatura noastră dominau romanele sociale, monografice, romanul lui se structurează pe o pasiune sau pe o idee. Romanele monografice consacrate realității obiective sînt polivalente, ele conțin o anumită tipologie socială; romanul lui Camil Petrescu este unul de observație a vieții interioare, de analiză psihologică, iar creatorul va descrie realitatea în măsura în care a cunoscut-o printr-o experiență directă. *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* și *Patul lui Procust* sînt opere în care se analizează sentimentul iubirii, gelozia, mîndria rănită, orgoliul umilit, neputința de înțelegere între soți și în care sînt abordate aspecte ale realităților sociale, problema războiului, mecanismul presei, mașinațiunile politice. Deși realizează „monografii ale unor idei", se simte efortul scriitorului de a fixa intelectualul într-un cadru de existență obiectiv, social, cu o teribilă sete de adevăr, dintr-o perspectivă lucidă.

[1] H. Bergson, filozof idealist francez, care propune cunoașterea pe calea intuiției. După Bergson, lumea cunoaște o evoluție ascendentă într-un timp rupt de materie, numit „durată pură".

[2] E. Husserl, filozof german, neagă cunoașterea științifică. Este fondatorul „fenomenologiei", metodă care reține din realitate esența ideală prin așa-zisa „intuiție a esenței".

În *Patul lui Procust* sîntem puși în fața unor scrisori și a unor caiete cu destăinuiri, completate în subsol cu articole, comentarii și versuri. Romancierul a găsit o „varietate de proustianism" în împletirea comentariilor asupra aceleiași realități, din perspectiva unor personaje cu sensibilități diferite (ca în fragmentul scenic în care Fred Vasilescu și Emilia, actriță mediocră, fosta iubită a poetului Ladima, citesc scrisorile rămase de la acesta din urmă: ea le comentează cu voce tare, Fred Vasilescu le comentează în gînd).

Textele parcurse declanșează în conștiința naratorului (Fred Vasilescu) tot felul de amintiri și astfel o bună parte a cărții ia naștere prin activitatea „memoriei involuntare", procedeu tipic proustian. Comentariile celor doi cititori ai scrisorilor lui Ladima sînt adnotate în subsol de romancierul însuși, care menționează persoane și situații reale. În acest fel, în roman se întocmește un fundal înfățișînd medii și climate caracteristice societății din perioada interbelică.

ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÎIA NOAPTE DE RĂZBOI

Geneza, compoziția și structura romanului. Geneza romanului trebuie căutată în preocuparea scriitorului de a scrie despre război. Încă din 1929, în revista literară *Omul liber*, Camil Petrescu anunța apariția unor nuvele și a unui roman de evocare a războiului. Titluri ca: *Romanul căpitanului Andreescu, Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* sau *Proces-verbal de dragoste și de război* vor fi publicate în revistele: „Vremea", „Facla", „Tiparnița literară".

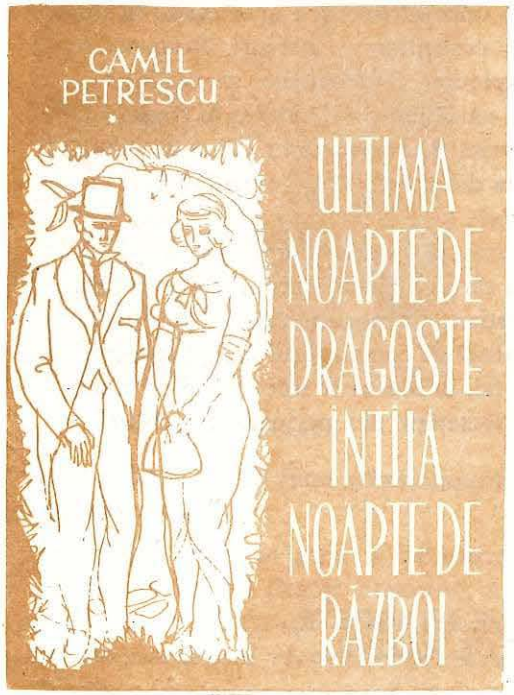
Romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* este scris la persoana întîi și eroul se confesează, dar îl recunoaștem pe autor și în vorbirea altor personaje.

Din punctul de vedere al compoziției, romanul, așa cum arată și titlul, cuprinde *două părți: prima parte* este relatarea iubirii dintre Ștefan Gheorghidiu și soția sa, Ela, iar *partea a doua* este jurnalul eroului aflat pe frontul primului război mondial.

Deși distincte, cele două părți ale romanului sînt unificate de prezența unei singure conștiințe (care se autodefinește în raport cu lumea înconjurătoare și care narează la persoana întîi evenimentele), precum și de un artificiu de compoziție (prin relatarea unei scene de la popota ofițerilor din regimentul XX, în cadrul căruia tînărul Gheorghidiu se află concentrat ca sublocotenent).

Scena este ulterioară evenimentelor care vor fi narate, în continuare, în primul volum, dar are tocmai rostul de a stabili o ordine a planurilor povestirii și de a le unifica.

În ceea ce privește structura interioară a romanului, se poate vorbi despre descrierea monografică a unei iubiri, în toate fazele ei, de geneză, de stabilizare



Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război (copertă)

și de acord al afectului cu spiritul, la cote superioare, și de declin. Sentimentul este minat de o luciditate niciodată părăsită, care disecă faptele, înmulțind argumentele pentru infidelitatea femeii. Acest *plan, subiectiv*, este prezent în ambele părți ale romanului.

Al doilea plan, obiectiv, este fundalul pe care se desfășoară o lume, un întreg univers în care se consumă experiențe. Cele două planuri se dezvoltă paralel, iar uneori interferează.

Scena de la popotă și capitolul *Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu...*, în care „eroul se raportează la el însuși sau la întreg universul, la lumea din jur", se constituie ca nuclee de structură, ele dînd unitate suprapunerilor de imagini semnificative sau mai puțin semnificative. Romanul începe și se sfîrșește, de fapt, cu aceeași stare de incertitudine: „Eram însurat de doi ani cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală;" (Cap. *Diagonalele unui testament*). La sfîrșit, în ciuda așa-ziselor certitudini întărite de scrisoarea anonimă, eroul se îndoiește: „Și totuși îmi trece prin minte, ca un nour de întrebare... Dar dacă nu e adevărat că mă înșală? Dacă din nou am acceptat o serie greșită de asociații?" Ceea ce intervine în plus este indiferența, oboseala. Eroul a trecut prin experiența războiului; viața nu trebuie irosită în frămîntări mărunte: „Dar nu, sînt obosit și mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată".

Primul plan. Ca și la Proust, memoria involuntară reînvie întîmplări trecute, dar la Camil Petrescu conștiința selecționează acele fapte care vor contribui la dezvăluirea adevărului. Retrăirea explică și sistematizează fapte care vor conduce la opțiunea finală.

S-a făcut,de asemenea, apropierea de eroii lui Stendhal; și acesta își înzestra personajele cu energie, virilitate și loialitate: „A trăi, în sensul de a simți că trăiești, înseamnă a încerca senzații puternice". Calitățile fizice și intelectuale ale personajelor trebuie să le situeze acolo unde merită, în ierarhia socială. Așa credea Stendhal, așa credea și Camil Petrescu, și la ambii scriitori eroii sfîrșesc totuși ca învinși. Pasiunea face din eroii lui Camil Petrescu energii uriașe, orgolioase, impresionante prin capacitatea de trăire a ideilor.

În *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, eroii se cunosc din anii studenției, sentimentul se naște din admirație, duioșie și, nu mai puțin, cum mărturisește însuși Gheorghidiu, din orgoliu:

„Începusem totuși să fiu măgulit de admirația pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atît de pătimaș iubit de una dintre cele mai frumoase studente, și cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri."

Căsătoria este liniștită o vreme, mai ales că cei doi duc o existență cuminte, modestă, fără posibilități materiale. Moștenirea le schimbă însă cursul existenței, lansîndu-i pe cei doi tineri în lumea mondenă, și îi dă lui Gheorghidiu posibilitatea de a trăi lăuntric, de a reflecta asupra existenței lui individuale, asupra conflictului cu el însuși, pentru că afectul și intelectul vor fi într-o permanentă luptă.

Primul plan se desfășoară după formula monologului liric, în care Gheorghidiu se destăinuie: trăirile sînt puternice și întîmplările deosebite. Gheorghidiu este un inadaptat și, pînă la urmă, un învins. Așa cum remarcă G. Călinescu, „el e un filozof într-o lume de neștiutori de carte cinici, și acești neștiutori de carte îl păcălesc și îi fură o bună parte din moștenire".

Discuția de la popota ofițerilor pune în evidență poziția inadaptatului. Gheorghidiu încearcă să nu-și divulge sentimentele și să se adapteze situației, dar luciditatea lui învinge frămîntarea interioară; tăios, el explică, și explicînd se situează, riscînd, deasupra celorlalți:

„...căpitanul Corabu, întărîtat dar stăpînindu-se, s-a întors spre mine, cu un fel de mică solemnitate acră de magistrat.

— Cum, domnule, dacă o femeie zice: «nu mai vreau», dumneata zici: «ba da, să vrei»? Hăi?

— Dacă e vorba de o simplă împreunare, da... are drept să zică: «nu mai vreau»... Dar iubirea e altceva. Iar dacă nu știți ce e, puteți, cu noțiunile dumneavoastră cumpărate și vîndute cu toptanul: «așa am auzit... așa vînd» să dezbateți toată viața, că tot nu ajungeți la nimic. Și, privindu-i disprețuitor: Discutați mai bine ceea ce vă pricepeți."

Confruntarea îl izolează pe Gheorghidiu, care, iritat de spiritele înguste și cutremurat de suferință, emite o astfel de judecată: „Cei care se iubesc au drept de viață și de moarte unul asupra celuilalt". Ne aflăm în fața unui erou care își expune clar concepțiile despre iubire și despre moarte: „O iubire mare e mai curînd un proces de autosugestie... Trebuie timp și trebuie complicitate pentru formarea ei". Riposta lui Gheorghidiu concentrează sensul pasiunii lui și „conjuncția ei cu inteligența"; un personaj din teatrul lui Camil Petrescu, Pietro Gralla (din *Act venețian*), spunea: „Mintea trebuie să ne dicteze ceea ce e de iubit. Bucuriile adevărate ale dragostei sînt bucurii ale minții". Dragostea devine un produs al spiritului, și aici nu a reușit să se ridice Ela, cum nu a făcut-o nici una dintre eroinele pieselor sale de teatru.

O femeie deosebită rămîne Doamna T., din *Patul lui Procust*. Construită pe o altă dimensiune spirituală, la ea împlinirea dragostei presupune o comuniune

intelectuală, iubirea este un prilej de înălțare, așa cum o dorea și Ștefan Gheorghidiu. Dragostea devine act superior, provocat de o stare de excepție. Un loc aparte ocupă, în galeria personajelor feminine, „Doamna încă tînără"; ea îi prilejuiește eroului această reflecție: „Dar nu, toate sufletele acestea de carne și mătase devin prea tîrziu, și de prisos, bune".

Așa cum se observă, eroul lui Camil Petrescu este născut din frămîntări, scepticism, tensiune intelectuală, etică, umană; el caută, ca toți eroii lui Camil Petrescu, certitudini; pentru că ei trăiesc, o singură dată, un mare sentiment:

„Simțeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic; așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întîlnisem de la începutul lumii, peste toate devenirile, amîndoi, și vrem să pierim la fel amîndoi... Pentru mine, însă, care nu trăiesc decît o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decît războaiele pentru cucerirea Chinei, decît șirurile de dinastii egiptene, decît ciocnirile de oști în necuprins, căci singura existență reală e aceea a conștiinței."

Chinurile eroului provoacă o tensiune care urcă și coboară, în funcție de îndoiala care îl împinge sau îl retrage, ca pe Hamlet, din fața gestului. Este un fel de a exista sau nu prin gestul care dă sens și finalitate existenței.

Eroul este de o sensibilitate, cum spunea „Doamna încă tînără", „năzdrăvană", un ins hipersensibil; așa se explică de ce un gest sau un cuvînt, spus la întîmplare de cineva din jur, capătă în sensibilitatea lui o dimensiune catastrofală. Cînd un coleg din minister îi spune „Lasă-mă în pace acum", îl va părăsi pentru totdeauna.

În partea a doua a romanului, frămîntarea și nesiguranța continuă. Înconjurat de flăcările războiului, Gheorghidiu trăiește interior aceeași îndoială chinuitoare:

„Dar m-a iubit? Surîd pentru mine singur... O partidă, un viitor soț? Atunci de ce n-au făcut și altele înaintea ei?... I se cuvine să recunosc că nu m-a înșelat decît cînd am devenit bogat."

Eroul încearcă la un moment dat un sentiment de zadarnică frămîntare în fața grozăviei morții. Sentimentul iubirii este confruntat astfel cu cel al morții:

„Într-un tablou străin, în golul minții, văd în clipa asta limpede și departe de ai mei pe nevastă-mea și amantul ei, dar n-am timp să mă opresc, să-l fixez, ca să privesc. Bucuriile și minciunile lor sînt puerile față de oamenii aceștia, dintre care unii vor muri, peste zece, cincisprezece minute, alții mîine, poimîine, săptămîna viitoare."

Și romanul de dragoste se încheie cu aceeași incertitudine și cu portretul spiritual al soției, care nu mai are nimic din farmecul fascinant al femeii care a fost:

„Vorbește mult, platitudini încălecate, asociate la întîmplare și zîmbetul meu o încurajează..
— Ascultă, fată dragă, ce-ai zice tu dacă ne-am despărți?"

Cel de-*al doilea plan* constituie fundalul pe care se desfășoară drama lui Ștefan Gheorghidiu, fundal concentrat pe două realități: *moștenirea* și *războiul*.

Moștenirea generează conflictul cu o seamă de personaje: mai întîi cu familia. La masa de la unchiul Tache, îl va înfrunta pe bătrînul avar și pe Nae Gheorghidiu, într-o scenă și un decor balzaciene, prin descrierea interiorului casei din strada Dionisie („casă veche, mare cît o cazarmă"). Unchiul Tache este și el un personaj balzacian: ursuz, avar, bătrîn. Locuia într-o singură cameră, care-i servea de sufragerie, birou, dormitor. Un alt personaj balzacian, doar schițat, pe care Gheorghidiu reușește să-l cunoască tot datorită moștenirii, este Vasilescu-Lumînăraru, milionarul analfabet.

O lume de negustori îi înfățișează lui Gheorghidiu viața ca pe un imens hipodrom, în care toți joacă și cîștigă la întîmplare: „Asta-i ca la curse. Parcă acolo cunosc caii? Că nu le pot pronunța uneori nici numele... Joc așa, la întîmplare, și cîștig".

Personaj balzacian este și Nae Gheorghidiu, îmbogățit prin zestre, ahtiat de a face cît mai multă avere, un Stănică Rațiu ajuns în stadiul de a fi considerat „unul din cei mai deștepți și mai periculoși oameni din țara românească". Nae Gheorghidiu este simpatizat și de opoziție pentru spiritul lui, „pentru lărgimea lui de vedere", pentru aerul lui de „frondeur"; era abil și știa să provoace destindere între guvern și opoziție. Important, volubil, șiret, „causeur" de prost-gust, eroul se definește în contrast cu Ștefan Gheorghidiu, subliniindu-i și adîncindu-i personalitatea deosebită a acestuia din urmă:

„— Unchiule dragă — i-am spus, fără să îmi pot tescui în mine nemulțumirea — drept să-ți mărturisesc, am cam început să mă împac cu ideea că tata n-a agonisit avere, ca să ne lase moștenire. Căci moștenirile acestea nu sînt totdeauna fără primejdie. De cele mai multe ori, părintele care lasă avere copiilor le transmite și calitățile prin care a făcut avere: un obraz mai gros, un stomac în stare să digereze și ouă clocite, ceva din slutenia nevestei luate pentru averea ei, neapărat o șiră a spinării flexibilă ca nuiaua (dacă nu cumva rahitismul nevestei milionare n-a înzestrat-o cu cocoașă, rigidă ca o buturugă). Orice moștenire e, s-ar putea zice, un bloc.
Mai ales cu paranteza știam eu, și știau toți, la ce fac aluzie."

Împrejurările moștenirii i-o dezvăluie pentru prima dată pe Ela într-o altă lumină. Intervenția energică a acesteia pentru a obține o cît mai mare parte de avere i-o revelează vulgară.

Problema războiului, a intrării în război, apare, în prima parte a cărții, prin zisele proprietarului, avocatului „lătrător și demagog": „Nene Tache, de ce să intrăm, cînd putem avea Ardealul fără război?... Dealtfel, eu am încredere în steaua României... în politică nimic nu se poate realiza decît prin încredere".

Problema războiului este dezbătută în tren, la Cameră, în ziarele vremii. Discuția din tren, ca și cele de la Cameră, reînvie spiritul lui Caragiale, atît prin personaje, cît și prin atmosferă:

„— Domnule, românii e deștepți... Ți-o spun eu...
— Păi bine, domnule Predescu, atunci de ce nu intrăm? Că eu nu cred ce susțin unii, că nu sîntem pregătiți...

— Ce pregătire, domnule? și ridică ochii desperat în tavan. Ce pregătire?... Că mă omori cu zile. Ce să te mai pregătești?

— N-avem tunuri... cine știe?

Domnul Predescu rîde acum indulgent și cu pielea de curcan a gîtului gîlgîind:

— N-ai tunuri? Da' intră-n război, domnule, și-ți dă franțuzul cîte tunuri vrei: vrei o mie? îți dă o mie... Vrei zece mii, îți dă zece mii... Și ridică brațele, apoi le lasă să cadă, uimit și dezgustat. Dar asta e vorba acum?... Ce nevoie ai de tunuri, domnule? Și întorcîndu-se surîzător spre ceilalți, care ascultau mereu, cu interes (că acum venise și șeful de tren, mustața ciupită). Auzi, tunuri? Bine, domnule, de asta are nevoie neamțul și franțuzul ăla, că sînt crescuți în puf — și, brusc furibund: Dumneata știi cum e românul, domnule? Nădejdea lui e baioneta, domnule, baioneta, înțelegi dumneata?... Că o vîră pînă în prăsele... Și dacă se rupe, dă cu patul armei... Uite-așa... uite-așa — și lovea îndîrjit și imaginar, înspre toate colțurile compartimentului, în timp ce ascultătorii îl urmăreau, ferindu-se încîntați.

— Zi, baioneta și patul armei, domnule Predescu?

— Păi, sigur, domnule, exclamă îngăduitor... Asta-i arma românului... Aș vrea să văd eu pe neamțul ăla care să stea la baionetă... Și se întoarce triumfător și dîrz în dreapta și în stînga. Domnule, cînd or intra ai noștri cu patul armei printre tunurile lor, o să fie jale, că ai noștri numai la scăfîrlie trag."

În prima parte a cărții, problema războiului este dezbătută în așa fel încît să justifice psihologic numeroasele motive și detalii care vor interveni în „jurnalul de front", cum a fost considerată cea de-a doua parte.

Pînă la Camil Petrescu, Duiliu Zamfirescu evocase războiul pentru a evidenția virtuțile Comănești enilor, boieri de viță veche. Bătălii eroice înfățișase și Sadoveanu *(Șoimii, Vremuri de bejenie, Povestiri din război, Strada Lăpușneanu)*. Cezar Petrescu va evoca ororile războiului: el mutilează eroii nu numai fizic, ci și psihic. Rebreanu analizează cazuri de conștiință, în situații limită, create de împrejurări speciale. Camil Petrescu, prin război, va diagnostica societatea contemporană lui. Războiul apare, în romanul său, așa cum l-a trăit, din perspectiva combatantului (ca în romanul *Mănăstirea din Parma* al lui Stendhal, fără scene eroice). Imaginea, așa cum remarcă G. Călinescu, este unilaterală, pentru că războiul presupune și acte de eroism. Dar viziunea este personală și face din romanul lui Camil Petrescu „tot ce s-a scris mai subtil, mai frumos despre război". (G. Călinescu).

Camil Petrescu mărturisește că nu descrie nici o luptă, ci viața interioară a individului care participă la război.

Scriitorul prezintă starea de spirit a eroului înainte de a participa la luptă: o neobosită căutare de certitudini; cînd se va da lupta, se va întreba asupra sensului acesteia, asupra împrejurărilor în care va muri: „Știu că voi muri, dar mă întreb dacă voi putea îndura fizic rana care-mi va sfîșia trupul. Și-un gînd stăruie, plutind peste toate, ca o întrebare: «pentru mine, oare, cum va fi?»" Și iată-l neliniștit, demoralizat „ca un paralitic", într-o stare jalnică, refuzînd să plece de pe front cînd se îmbolnăvește („Mi se pare că ar fi ceva, așa, mortal ridicol, ca un general care ar purta umbrelă, ca armata de eroi din *Țiganiada*, care cer lui Țepeș soldați să-i apere de hoți").

Războiul este cumplit, scriitorul surprinde vizual și auditiv fenomene și fapte extinse cosmic. Un vultur uriaș de foc va incendia universul și o răpăială de focuri crește ca și cînd ar fi pe un portativ în spațiu.

La popota ofițerilor se reiau discuțiile, de data aceasta despre importanța războiului, despre grandoarea lui, sau despre lipsa de eroism; pentru Popescu, unul dintre personaje, „războiul nu e prea grozav": „mii de cadavre culcate în grămezi, ca lemnele în depozit"... Treptat, discuțiile revin la punctul de vedere al combatantului:

„— Sigur!... Pentru soldatul din prima linie nu există «luptă uriașă» sau «luptă neînsemnată». Soldatului îi este indiferent dacă moartea îl surprinde «într-o luptă cu mii de obuze» sau cînd stă de pază."

Eroul mai vorbește despre incapacitatea conducerii militare; ordinele se bat cap în cap, pe cîmpul de luptă armata pare că ar fi la manevre.

„Un camarad e sigur că luptăm cu «divizia de la Sighișoara» [...].

O întîrziere întinsă, și pe urmă alte șuierături. Ne prăbușim odată cu ele. Nervii plesnesc, pămîntul și cerul se despică, sufletul a ieșit din trup ca să revină imediat ca să vedem că am scăpat. Nu îndrăznim totuși să dezlipim obrazul de pămînt [...]

La început caut cu cei cîțiva oameni care se țin după mine cu ochii scoși din orbite, albi de groază, vreun adăpost, cît de mic. Dar povîrnișul acesta ușor pe care coborîm după o costișă mai abruptă, deși scade neregulat, nu oferă nicăieri adînciturі mai mari decît un culcuș de cîine sau muchii nisipoase, abia mai ridicate ca o pernă de căpătîi, cu smocurile lor de iarbă. Sîntem așa, sub cerul vast, și pămîntul nu vrea să ne primească. Trăsnete vin mereu în noi, dar flăcările nu le vedem, căci închidem cu încleștare ochii. [...]

Exploziile se succed organizat. Unele le aud la cîțiva pași, altele în mine. Cum s-a terminat o ruptură, corpul tot, o clipă sleit, își înjumătățește răsuflarea și se încordează iar, sec, în așteptarea celeilalte explozii, ca un bolnav de tetanos. Un vîjîit scurt, pe care urechea îl prinde cu un soi de anticipație, încleștezi dinții, cu mîna îndoită deasupra capului, într-o convulsie epileptică și aștepți să fii lovit drept în moalele capului, să fii împrăștiat. Deasupra ta, întîia explozie îți sparge urechile, te năucește, a doua te acoperă de pămînt. Dar prin faptul că le-ai auzit pe-amîndouă, nu ești mort. Animalic, oamenii se strîng unii lîngă alții, iar cel de la picioarele mele are capul plin de sînge. Nu mai e nimic omenesc în noi.

— Domnule sublocotenent, ne-au prăpădit...

— E rău, Zamfire.

Oamenii se închină neîntrerupt. «Doamne, Maica Domnului, măiculiță». Fugim, căci e totuna de stai pe loc. Problema de a ști dacă te oprești lîngă un smoc de iarbă, sau lîngă un mușuroi de pămînt, e ca de la începutul lumii. Fugim, deci, la întîmplare, nădăjduind s-ajungem la rîpă. Dar acum au cu noi parcă altă socoteală, cu grijă potrivită. Dacă stăm culcați, salvele se răresc și ele, pîndind; în clipa în care fugim însă, vin după noi ca pietrele, prăbușind tot, vulcanic. Îi văd pe culme, în picioare, urmărindu-ne cu sentimente de vînători, cum trăgeam noi la Bran, de sus pe Măgura. Orice încercare a noastră de a fugi îi îndîrjește (sau cine știe, numai «îi plictisește»)."

Cu toate că scriitorul afirmă că nu descrie nici un moment de luptă, există pagini care surprind, vizual și mai ales auditiv, asaltul sau retragerea, momentele de groază ale combatanților.

Capitolul *Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu...* se structurează pe trei momente: discuția dintre ofițeri, înainte de luptă, încheiată anticipativ de Gheorghidiu: „Și acum începe una dintre zilele cele mai grozave din viața mea, dacă nu cea mai groaznică. Durabilă halucinație de foc și de trăsnete". Cel de-al doilea moment surprinde vizual și auditiv retragerea armatei din fața inamicului. Sînt descrise învălmășeala, exploziile, zgomotul care îi proiectează, cu lovituri de baros, cuie în timpane și cuțite în măduva spinării, „Iar vîjîituri, explozii și îna-

intea noastră țîșnesc puțuri de păcură“ O ploaie de obuze, ca niște săbii, umple universul de șuierături înfricoșătoare. Imaginea groazei atinge punctul cel mai înalt în clipa în care, înghesuiți într-o vatră, sub mal, sînt astupați de pămînt. Unul din soldați exclamă: „Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu...“ O altă secvență prezintă imaginea unui om care merge încă după ce i se retezase capul.

Comparații, metafore contribuie la crearea atmosferei: astfel, o explozie de obuz este *ca o ciocnire de trenuri*, soldații au fost despărțiți unii de alții prin fîntîni țîșnitoare *cît un turn de pămînt*, dealul icnește de izbituri scurte *ca de un neîntrerupt cutremur*. Inversiuni ca: „Mare blestem pe capul nostru“, repetiții menite să stîrnească sentimentul groazei, enunțat la început, nu depășesc însă grija pentru autenticitate și contactul cu realul. Fragmentul cultivă apocalipticul. Războiul este monstruos, totul devine halucinant, fiecare își așteaptă ora fatală.

Marșul este și aici, ca și în poezie *(Versuri*, 1923), demential, satul în care ajung este bîntuit de fantomele celor morți, dar și ale celor vii; imaginea, în acest ultim moment al capitolului, se întîlnește din nou cu poezia de esență expresionistă; și aici bordeiele sînt asemănate cu un monstru de pămînt „căzut pe brînci, de mijloc frînt,/ De-i vede-acum oricine/ Șira de copaci, șira spinării,/ Stropită crud de sînge/ Și vinete frînturi de intestine“.

Gheorghidiu încearcă să reconstituie starea de spirit prin care a trecut pînă în clipa respectivă, demonstrînd ororile războiului. Subsolul capitolului, prin citatele din E.M. Remarque și E. Jünger, creează parcă fundalul general-uman al războiului și sporește gradul de autenticitate, printr-o mărturie în plus. El observă și înregistrează „panica, lașitatea, frica, superstiția, insensibilitatea combatantului“. Ofițerii Corabu și Orișan sînt și ei prezenți în acest „jurnal de campanie“, în scene caracteristice prin încordarea dramatică a clipei prezente, care retează lumina și aduce spaima întunericului, a neantului. Natura inspirației lui Camil Petrescu se compune, cum spune T. Vianu, din luciditate și febra creației.

Concluzii. Ștefan Gheorghidiu face parte din „familia“ *sufletelor tari;* revolta lui izvorăște din setea de cunoaștere și din credința că nu există salvare fără curajul adevărului.

Simetria celor două părți ale romanului este desăvîrșită atît ca echilibru și compoziție, cît și prin faptul că ele sînt „cele două mari experiențe legate de «ultima noapte...» și «prima noapte...»“. „Partea a doua rezolvă pe cea dintîi din perspectiva unei experiențe totale, tragedia colectivă“. Tot ce în prima parte era minciună, falsitate, trăiri deșarte, este privit dintr-o altă perspectivă în partea a doua. Aici meditația devine gravă, pentru că viața și moartea sînt puse față în față.

Ștefan Gheorghidiu este un inadaptat superior, „un cavaler“; însuși titlul romanului amintește de poemele cavalerești, iar Gheorghidiu pleacă la război din motive de pură onoare și din sete de cunoaștere.

TEME

1. Confruntarea dramatică a intelectualului cu societatea burgheză (compunere).
2. Viziunea războiului în romanul interbelic (compunere).

3. a) Încadrați „moștenirea“ în cel de-al doilea plan al structurii operei și descoperiți în ce măsură „oglinda“ modifică personajul real, subliniind:
impresia,
iluzia contradictorie,
mirajul,
iluzionarea,
perspectiva,
relațiile dintre personaje.
Toate conduc spre un procedeu care ține de arta proustiană: ,,relativizarea imaginii“.
b) Relevați lexicul neologistic, termenii științifici proprii limbajului analitic, intelectualizant.

Unchiul Tache locuia pe strada Dionisie într-o casă veche, mare cît o cazarmă, fără să primească pe nimeni, mai avar și mai ursuz încă, de cînd era atît de bolnav. Propriu-zis nu locuia decît într-o cameră, care-i slujea și de birou și de dormitor și de sufragerie, ca astfel să nu mai cheltuiască cu lumina și încălzitul, căci era foarte friguros. Era îngrijit de bătrînul Gligoțe, a cărui nevastă, Tudora, era și jupînească, și bucătăreasă.

Masa era pusă acum în sufrageria cea mare și bogată ca în zilele tinereții. Era un lux prăfuit și întunecat parcă, fiindcă mobila era lăcuită castaniu și se stacojise, iar scaunele, reci și înalte. Unchiul Tache, cu un șal pe umeri, sta în fruntea mesei, dar mai mult se uita la noi, căci nu mînca decît cartofi fără sare și macaroane la tavă. Deputatul era, firește, în vervă și într-adevăr era amuzant. Cred că mama nu putea să-l sufere și avea o părere proastă despre el, cu totul pe nedrept. E și adevărat că era foarte temut ca «gură rea», iar colegii lui spuneau despre el:

«Ascultă-mă pe mine, e mai bine să fii prieten cu Nae Gheorghiu, decît dușman».

Era unul dintre puținii membri ai partidului liberal simpatizat nu numai de opoziție, dar chiar de gazetele de seară democrate, căci «nu era sectar». N-avea opinii exclusive, ci era cu lenevie sceptic, amabil și împăciuitor în principii. Fără să fie popular, era una dintre figurile bucureștene, socotit printre «intelectualii de rasă».

— Ei, Nae, ce se aude, intrați sau nu intrați în război?

N-am înțeles bine dacă prin acest «intrați», în loc de «intrăm», unchiul Tache înțelegea să lase doar partidului liberal problema intrării în acțiune, sau folosea persoana a doua, numai pentru că el se și considera mort.

— Nene Tache — căci deputatul era mai tînăr cu cincisprezece ani — de ce să intrăm, cînd putem avea Ardealul fără război? Înțelegi dumneata ce formidabilă situație va avea România, cînd la încheierea păcii vom prezenta nota noastră, avînd la spate o armată intactă de opt sute de mii de oameni? Cine să îndrăznească să te refuze? Puterile care pînă la sfîrșit se vor fi măcinat unele pe altele, ajunse la istovire? Ionel Brătianu o fi știind el ceva... că nu degeaba e șef de partid. Dealtfel eu am încredere în steaua României... în politică nimic nu se poate realiza decît prin încredere.

— Și atunci?

— Și atunci... stăm cu arma la picior și așteptăm.

Respectul pe care toți îl aveau pentru unchiul Tache era impresionant. Toată lumea căuta să-l mulțumească, să-i ghicească, de se poate, intențiile. Era acum — așa uscat, negricios, cu mustața mare — cu adevărat șeful familiei. N-aș putea spune însă că nouă, celorlalți, deputatul nu ne-a plasat cîteva ironii, care nu au supărat deloc pe bătrîn. Am impresia că nici unul, nici celălalt nu l-au iubit pe tata. Găseau amîndoi — ei, care făcuseră avere — că fusese nepractic și neserios. Profesor universitar, fost secretar general, publicist apreciat, murise după o viață foarte agitată, încă tînăr, lăsînd bruma de avere încărcată de datorii. Nu-i putuseră ierta că s-a însurat cu o femeie săracă și cred — după bunăvoința distinsă cu care au acceptat pe nevastă-mea — că nici mie nu-mi iertau asta. Dealtfel către sfîrșitul mesei a și venit vorba despre tata...

Deputatul, cu o amabilitate de unchi galant, a întrebat-o pe nevastă-mea dacă și ea urmează filozofia. Nu știu de ce, intimidată sau înțelegînd că mă întovărășește pe mine la curs, i-a răspuns afirmativ.

— Așadar — și parcă surîdea — studiați amîndoi filozofia? Răspică domol silabele cuvîntului filozofie.

— !? Da...

— Ciudat... De obicei amorul e cel care duce la filozofie... — și încă și mai ironic — și ce filozofie! La dumneavoastră văd că drumul a fost dimpotrivă... filozofia v-a condus la amor. Rostea „amor" cu gura rotundă, de parcă ar fi fost numele cremei de curățat nasturi.

Toți au început să zîmbească, numai pentru că au văzut că unchiul Tache se amuză.

— Ceea ce vă doresc sincer e să nu reveniți vreodată la filozofie. Ar fi dureros. Mai rămîne să faci politică, tot în felul în care a făcut-o bietul Corneliu, care, dacă nu mă-nșel, era și el tot filozof. Și întorcîndu-se, cu obrajii aproape căzuți, ras de tot, către figura uscată și negricioasă: Nene Tache, orice ai spune, e fermecătoare naivitatea să crezi că tu poți îndrepta o țară.

Fierbeam de nemulțumire, căci mi-era penibil să aud vorbindu-se cu atîta ușurință despre tata, dar parcă eram și eu înrîurit de sfiala îngrijorată a celorlalți în fața unchiului de care depindea viitorul nostru.

— Își cheltuia leafa de profesor universitar ca să scoată gazete, mîrîia cu acreală bogătașul, căruia cheltuiala îi făcea rău, chiar la alții și chiar după ani de zile.

— A, în privința asta, nene Tache, nu mă împac deloc cu dumneata. Corneliu era un entuziast, și Nae își mîngîia grav și ironic reverul hainei. Iscălea cu același entuziasm un articol de gazetă ca și o poliță. Mie îmi plac și mi-au plăcut totdeauna entuziaștii... de la distanță. Vreau să-ți spun, de pildă, că n-aș vrea să fiu deloc copilul unui entuziast, și de cîte ori pronunța cuvîntul entuziast, îl dansa cu surîsuri, spre bucuria bătrînului inginer și antreprenor, care lucrase toată viața numai cu cifre.

O priveam pe nevastă-mea, cerîndu-i parcă iertare și ea îmi surîdea împăciuitoare și inteligentă.

— Drept să-ți spun, n-am pomenit un om care să fi avut mai puțin noțiunea banului ca el. De ce crezi că nu mi-a vorbit o jumătate de an? Scosese o gazetă, nu știu cum îi spunea, și mi-a trimis-o și mie. De cetit n-o ceteam, că nu mă interesau bazaconiile pe care le scria el acolo...

— A, nu... nene Tache, nu se poate spune că bazaconiile susținute de Corneliu nu erau amuzante, și, turnîndu-și anume cu încetineală în pahar, deputatul surîdea perfid. Cel puțin pe mine mă amuzau enorm discuțiile de principii.

— ...dar împacheta în ea Gligore ghetele, cînd mi le ducea la cîrpit. Într-o zi mă pomenesc cu o carte poștală a administrației, ca să plătesc abonamentul. Am crezut că e o glumă. Peste vreo lună, altă carte poștală. Ei, m-am necăjit și am dat poruncă să dea gazeta înapoi, la poștă. Cînd, mă întîlnesc cu Corneliu. Că de ce n-am plătit abonamentul? Cum asta? «Abonamentul pentru gazetă»... De ce să plătesc? Ți-am cerut-o eu? Mi-ai trimis-o pentru că ai vrut... nu mai vrei... nu mi-o mai trimite... Și din cauza asta nu mi-a mai vorbit o jumătate de an. A... altfel, ca și Ștefan cel Mare, «de felul lui era iute la mînie», după cum ne spune Ureche.

Afară de ai mei (care au zîmbit numai), ceilalți au rîs zgomotos, amuzați de acest «joc» spiritual care mi s-a părut stupid.

Masa era surprinzător de bogată, totuși toți mîncau puțin, de teamă să nu facă proastă impresie unchiului.

— Ei, Ștefane, dacă tată-tău ar fi fost ceva mai strîngător, dacă n-ar fi risipit atît... v-ar fi lăsat și vouă să trăiți altfel decît trăiți (va să zică, deși avea aerul că ignorează, știa că trăim în dificultate, cînd părea că plutește pe deasupra). Dealtfel îi semeni leit. Acum văd că te-ai însurat și tu tot din dragoste.

— Unchiule dragă — i-am spus, fără să îmi pot tescui în mine nemulțumirea — drept să-ți mărturisesc, am cam început să mă împac cu ideea că tata n-a agonisit avere, ca să ne lase moștenire. Căci moștenirile acestea nu sînt totdeauna fără primejdie. De cele mai multe ori, părintele, care lasă avere copiilor, le transmite și calitățile prin care a făcut averea: un obraz mai gros, un stomac în stare să digereze și ouă clocite, ceva din slutenia nevestei luate pentru averea ei, neapărat o șiră a spinării flexibilă ca nuiaua (dacă nu cumva rahitismul nevestei milionare n-a înzestrat-o cu cocoașă rigidă ca o buturugă). Orice moștenire e, s-ar putea zice, un bloc.

Mai ales cu paranteza știam eu, și știau toți, la ce fac aluzie.

A fost o consternare. Uscat și negru, unchiul Tache a devenit parcă și mai uscat. S-a închis în el fără să spună o vorbă. Singurul care era vesel, deși eu pe el îl țintisem, căci el era însurat cu o slutenie și avea un copil urît, era unchiul Nae. Mă și vedea dezmoștenit, cel puțin pe mine, dacă nu și pe toți ai mei. Chiar mama și surorile — deși fusese vorba despre tata — nu se simțeau parcă așa bine. În fața mea am întîlnit însă ochii umezi de emoție și admirație ai nevestei mele și un surîs trimis

ca o promisiune de sărut. Singuri noi riscam, cu voie bună, o moștenire, și ea se dovedea astfel atît de frumos dezinteresată, ca să apărăm memoria unui om.

Deputatul a început să facă exces de zel în dragoste, ca să-i arate fratelui mai bătrîn că se desolidarizează de o atitudine atît de obraznică și că e și el de părere că nu e nimic de făcut din și pentru băiatul lui Corneliu. Dar toate drăgălășeniile au rămas de prisos. Bătrînul avar rămînea încruntat. Dealtfel s-a și sculat numaidecît la sfîrșitul mesei și ne-a dat mîna să i-o sărutăm, deopotrivă de rece cu toți nepoții. Celor bătrîni abia le-a întins degetele uscate. Deputatul era livid. Abia am ajuns în stradă, că nu aveam trăsuri, și izbucnind, s-a apropiat de mine parcă gata să mă ia de piept.

— Bine, domnule, cum poți să faci una ca asta? Nemaipomenit... Auzi dumneata, noi nu știm cum să-l mai ținem pe maniacul ăla pe vîrful degetelor și poftim... dumneata îi întorci rînza pe dos.

BIBLIOGRAFIE

Ultima noapte de dragoste, intîia noapte de război, E.S.P.L.A., Buc., 1955.

Crohmălniceanu, Ov. S. — *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ed. Minerva, Buc., 1972 (vol. 1).

Popa, Marian — *Camil Petrescu* (monografie), Ed. Albatros, Buc., 1972.

Simion, E. — *Scriitori români de azi*, vol. II, Ed. Cartea românească, Buc., 1976.

— *Camil Petrescu interpretat de...*, Ed. Eminescu, Buc., 1972, Biblioteca critică.

G. CĂLINESCU
1899—1965

Studii de literatură universală

Principii de estetică	—1939
Impresii asupra literaturii spaniole	—1946
Sensul clasicismului (eseu)	—1946
Studii și conferințe	—1956
Estetica basmului	—1965
Scriitori străini	—1967

Poezia — Ceea ce dă unitate operei este **Creația** — **Proza**

Poezii	—1937
Lauda lucrurilor	—1963

Teatru

Șun sau Calea neturburată	—1943
Ludovic al XIX-lea	—1964
Teatru	—1965

Publicistică

Cronica mizantropului	
Cronica optimistului; în volum, cu titlul *Cronicile optimistului*	—1964
Ulysse	—1967

Istorie și critică literară

Viața lui M. Eminescu	—1932
Opera lui M. Eminescu	—1934—1936
Viața lui I. Creangă	—1938
Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent	—1941
Istoria literaturii române. Compendiu	—1945
N. Filimon	—1959
Gr. M. Alecsandrescu	—1962
Ion Creangă (Viața și opera)	—1964
V. Alecsandri	—1965

Cartea nunții	—1933
Enigma Otiliei	—1938
Bietul Ioanide	—1953
Scrinul negru	—1960

G. CĂLINESCU — PERSONALITATE COMPLEXĂ

G. Călinescu se înscrie în seria scriitorilor de formație enciclopedică, a căror personalitate și activitate plurivalentă sînt copleșitoare.

Opera lui G. Călinescu este rotundă, în sensul că aceleași modalități estetice circulă de la proză la istorie literară, de la critică la poezie, într-un univers literar

coerent. Criticul este dublat de creator, de artist. Conform principiului că: „*a înțelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul inițial al operei*", Călinescu încearcă să fondeze o metodă critică similară creației; avînd permanent în vedere procesul istoric, „visează pe marginea textelor și le duce mai departe ideea și mesajul, arătînd ceea ce ar fi putut deveni cartea".

George Călinescu

G. Călinescu a fost poet, dramaturg, eseist și istoric literar. Teoreticianul va sublinia că tipurile clasic și romantic nu sînt absolute, puritatea lor este inexistentă în realitate. Criticul pornește de la poezie pentru a-și exprima punctul de vedere estetic, pentru a defini „universul poeziei", dar descinde în poezie din sfera culturii.

Lirica lui este romantică, dar este în egală măsură clasică și modernă. Poezia încîntă prin muzică, intelectualitate și cultură: „Canoanele cunosc cum să te fac Hexarca/ Venerei cipriote,/ Am comentat adînc pe marele Petrarca/ Și pe bătrînul Goethe" *(Epitalam)*. Umorul disimulat, sentimentul iubirii, variațiunile pe teme clasice se realizează toate în lumina unei pasiuni lucide.

G. Călinescu vine în literatura română din literatura universală, avînd convingerea că unui critic și unui istoric literar, pe lîngă pregătirea de specialitate și filozofică, îi este necesară cunoașterea în adîncime măcar a unei literaturi străine. Numai astfel se pot raporta valorile naționale în contextul literaturilor lumii sau numai astfel este posibilă o ierarhizare a valorilor.

Impresia pe care o dă literatura lui G. Călinescu, în totalitatea ei, este de operă armonioasă, creația unui „scriitor total". Ca elemente de corespondență, precum și ca trăsături specifice operei călinesciene în general, care dau sfericitate acesteia, pot fi enumerate: 1. *circulația mijloacelor artistice și a procedeelor de disociere de la roman la istorie literară, monografii și invers;* 2. *plăcerea regiei;* 3. *monumentalul și grandiosul;* 4. *imaginația rabelaisiană;* 5. *jocul presupunerilor, al comentariilor psihologice sau eseistice;* 6. *elemente de cosmogonie.*

„Procedee specifice romanului trec în istoria literară, precum cele specifice istoriei literare trec în roman" (1). Astfel, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* sînt celebre *portretele* (de ex. N. Iorga, văzut la o lecție, sau Mateiu Caragiale, prezentat într-o viziune șarjată de pamflet); sau *folosirea peisajului*, situînd scriitorul în mijlocul naturii care l-a produs (Ion Creangă sau O. Goga); în altă parte, face *asociații plastice* (valsurile în alb ale lui Bacovia amintesc tehnica vaporoasă a lui Degas) sau *trimiteri auditive* (erotica lui N. Văcărescu

e fluierată pe naiuri campestre); *elemente de umor și ironie;* au rămas celebre propozițiile sintetice care definesc și caracterizează un scriitor: Hogaș este „un minor mare"; D. Cantemir este un Lorenzo de Medici al nostru.

Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent este un adevărat roman; scriitorii devin personaje, ca într-o carte de ficțiune, grupați „în trei categorii tipologice: tipul boierului generos, revoluționar din inteligență, ideolog ardent, fraternizînd cu masele — M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, Al. Odobescu; al doilea tip este cel al ruralului, ideolog pătimaș, alături de țărani, cu repulsie față de aristocrat și orășean — Eminescu, Coșbuc și Rebreanu; și, în sfîrșit, «tagma» balcanicilor, a micilor tîrgoveți sau boiernași — A. Pann, I.L. Caragiale, I. Minulescu, Ion Barbu, T. Arghezi, Urmuz". În *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, G. Călinescu face și critică sociologică, psihologică și estetică; o „critică completă", cum ar spune G. Ibrăileanu, într-o viziune grandioasă, pornind de la miturile naționale și terminînd printr-o sinteză a specificului nostru național.

„*Plăcerea regiei*" (2) (N. Manolescu): există în romane, dar ea poate fi detectată și în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent;* autorul alege măștile actorilor, le caută poziția în scenă și gesturile. Personajele din piesele de teatru *(Phedra, Napoleon și Sfînta Elena, Irod împărat* și *Brezaia* etc.) „dansează, vorbesc în versuri, cîntă, fac tumbe". Se poate vorbi, de asemenea, de plăcerea jocului superior, al inteligenței, atît în paginile de critică, cît și în proză, poezie sau publicistică.

„*Gustul extraordinar pentru monumental, grandios, enorm*" (3) dă organicitate operei; sînt cîntate elementele primordiale ale naturii, în poezie (apa, focul, aerul, pămîntul), cîmpiile oceanice din *Cartea nunții,* cirezile enorme din *Enigma Otiliei,* fantasticul plan al orașului, în *Bietul Ioanide.*

Gustului pentru grandios îi adaugă N. Manolescu *imaginația rabelaisiană* (4); personajele sînt privite în detalii exagerate pînă la grotesc: Stănică Rațiu, moș Costache, mătușa Aglaia *(Enigma Otiliei)* sau Gaittany, Sufletel *(Bietul Ioanide).*

„*Jocul presupunerilor, al comentariilor psihologice sau eseistice*" (5) ne trimite **la procedee care țin de romanul modern: scrisorile din** *Scrinul negru,* **din care** se dezvoltă însăși materia cărții, comentariul interior al lui Felix în fața fotografiei Otiliei, crearea unor personaje al căror comportament scapă determinărilor exacte, cum ar fi Otilia.

În sfîrșit, „*elementele de cosmogonie*" (6) (aerul, apa etc.), stabilite de G. Călinescu în *Universul poeziei,* se regăsesc în poezie și proză, în istoria literaturii sau în monografii.

G. Călinescu — romancier. În 1932, G. Călinescu susținea ideea unui roman de atmosferă modernă, deși respingea teoria lui Camil Petrescu despre sincronizarea obligatorie a literaturii cu filozofia și psihologia epocii, argumentînd că „literatura nu e în legătură cu psihologia, ci cu sufletul uman". La întrebarea care se punea în epocă — dacă romanul trebuia să fie balzacian, stendhalian, tolstoian sau proustian — G. Călinescu răspunde prompt: „Trebuie

să fim cît mai originali, și ceea ce conferă originalitate unui roman nu este metoda, ci realismul fundamental". Scriitorul pledează pentru ideea că orice roman trebuie să fie, în mod necesar, și analitic.

Romanele lui G. Călinescu se definesc prin cîteva trăsături comune: depășesc realismul clasic, asimilînd experiențele romanului modern; creează caractere dominate de o singură trăsătură majoră, ridicate la tipologii de mare circulație universală, avarul, parvenitul (ele fiind însă un pretext — cum mărturisește însuși scriitorul — pentru introspecție). Așadar, romancierul „reface clasicismul", trecînd prin experiența curentelor literare, pe care le consideră, consecvent principiilor sale teoretice, relative. Tehnica narativă, prin fixarea caracterelor în spațiu și timp, prin descrierea minuțioasă a cadrului fizic

Enigma Otiliei (copertă)

în care se desfășoară acțiunea, cu specială erudită atenție pentru arhitectura clădirilor, pentru interioare, pentru operele de artă plastică ce le împodobesc, detașarea față de personaje și crearea de tipuri ne trimit la Balzac și la realismul secolului al XIX-lea.

Balzacianismul apare în primul roman, *Cartea nunții,* în descrierea „Casei cu molii" și în conturarea personajelor care o locuiesc. Latura balzaciană a romanelor se continuă în *Enigma Otiliei,* prin temă (istoria unei moșteniri) și prin descrierea interioarelor, a străzii, a arhitecturii caselor, prin creația de tipuri; ea urcă în *Bietul Ioanide* și în *Scrinul negru,* prin descrierea interioarelor, prezentarea universitarilor, a societății românești din deceniile 4—5 ale secolului nostru.

Avarul și parvenitul sînt cuprinși în alte registre, iar Otilia devine o ființă complexă, ca urmare a faptului că este văzută din unghiul fiecărui personaj venit în raport cu ea. Astfel, G. Călinescu depășește datele realismului clasic, asimilînd experiențele romanului din secolul XX. Romanul include **elemente eseistice,** prin reflecțiile asupra iubirii, a literaturii, politicii, precizînd atmosfera locală și timpul istoric, fixînd imaginea unei lumi prin ceea ce are ea mai specific; elemente **lirice** — *Cartea nunții* este un poem al iubirii; liric va fi și romanul iubirii dintre Felix și Otilia; lirismul persistă în *Bietul Ioanide* și în *Scrinul negru,* prin Ioanide, arhitect de geniu, și prin Caty Zănoagă, parvenită fără scrupule, pe care sentimentul iubirii o reabilitează pînă la un punct.

Compoziția romanului Enigma Otiliei. Romanul este construit prin însumarea unor studii caracterologice, urmărind, pe de o parte, procesul de formare a personalității eroului „martor și actor" — Felix —, pe de altă parte, fixînd tipuri psihologice bine introduse într-un cadru social — Otilia, Pascalopol, Costache, Stănică Rațiu, Aglae —, a căror prezență este importantă în ponderea epicului. *Se poate spune că personajul central al cărții este viața burgheziei bucureștene de la începutul secolului al XX-lea* (pe care Felix o consemnează în „dosare de existență", exprimîndu-se, totodată, pe sine prin digresiuni, amintiri etc.).

Cartea trebuia să se numească, în intenția autorului, *Părinții Otiliei*, ea ilustrînd ideea balzaciană a paternității, urmărită de Călinescu în relațiile ei de la părinți la copii, dar mai ales în determinările ei social-economice.

De aici și observația lui Ov. S. Crohmălniceanu că fiecare dintre personaje, inclusiv Stănică Rațiu, devin „părinții" Otiliei, pentru că, într-un fel, îi hotărăsc destinul.

În raport cu ideea paternității, nucleul epic al romanului este istoria moștenirii bătrînului avar Costache Giurgiuveanu. Am putea adăuga și faptul că această moștenire hotărăște mai multe destine: al Auricăi, căreia pierderea moștenirii îi va spulbera speranța că s-ar mai putea mărita; al Olimpiei, părăsită de Stănică, care va pune mîna pe avere; al lui Felix, care o va pierde pe Otilia.

Romanul debutează balzacian, cu descinderea în spațiu și timp. Venirea lui Felix în strada Antim, la casa lui Costache Giurgiuveanu, prilejuiește autorului o minuțioasă descriere a locuinței și prezentarea, pe o scenă aglomerată, a principalilor protagoniști (bătrînul avar, „clanul" Tulea, Pascalopol, Otilia), în secvențe de portrete miniaturale, dezvoltate pe parcurs. Procedeul este caracteristic romanelor lui Călinescu („Ceaiul" de la Saferian, în *Bietul Ioanide;* convoiul mortuar, în *Scrinul negru) :*

„Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tînăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli cu un soi de valiză în mînă, nu prea mare, dar desigur foarte grea, fiindcă, obosit, o trecea des dintr-o mînă într-alta. Strada era pustie și întunecată și, în ciuda verii, în urma unor ploi generale, răcoroasă și foșnitoare ca o pădure. Într-adevăr, toate curțile, și mai ales ograda bisericii erau pline de copaci bătrîni, ca dealtfel îndeobște curțile marelui sat ce era atunci Capitala. [...]

— Aici șade domnul Constantin Giurgiuveanu?

Bătrînul clipi din ochi, ca și cînd n-ar fi înțeles întrebarea, mișcă buzele, dar nu răspunse nimic.

— Eu sînt Felix — adăugă tînărul, uimit de această primire — nepotul dumnealui.

Omul spîn păru tot așa de plictisit de întrebare, clipi de cîteva ori din ochi, bolborosi ceva, apoi cu un glas neașteptat de răgușit, aproape șoptit, duhnind a tutun, răspunse repede:

— Nu-nu-nu știu... nu-nu stă *nimeni* aici, nu cunosc. [...]

După o așteptare chinuitoare, scara începu să scîrțîie greu, și bătrînul spîn apăru din nou cu ochii mirați.

— Ce e? întrebă el în șoaptă, ca și cînd nu l-ar fi văzut pe băiat. [...]

— Dar, papa, e Felix!

Felix privi spre capătul scării ca spre un cer deschis și văzu în apropierea lui Hermes cel vopsit cafeniu un cap prelung și tînăr de fată, încărcat cu bucle, căzînd pînă la umeri. Atunci bătrînul, ca și

cînd totul s-ar fi petrecut în modul cel mai firesc, fără nici o lămurire asupra atitudinii dinainte, clipind molatic din ochi, cu aceeași duhoare de tutun și cu același glas fără acustică, zise lui Felix Sima:

— Ia-ți geamantanul și vino sus!

Urcară amîndoi scara pîrîitoare și se găsiră într-un soi de antreu pe care tînărul nu avu răgaz să-l examineze, rămînînd totuși cu sentimentul că mobilele erau toate acoperite cu niște huse de materie fumurie. Fata, subțirică, îmbrăcată într-o rochie foarte largă pe poale, dar strînsă tare la mijloc și cu o mare coleretă de dantelă pe umeri, îi întinse cu francheță un braț gol și delicat. Felix îi strînse mîna și avu o clipă impulsiunea de a i-o săruta, însă fata i-o trase cu mult înainte de a lua o deciziune și i-o trecu sub brațul stîng.

— Ce bine-mi pare, ce bine-mi pare că ai venit! — zise ea volubil. — Eu sînt Otilia.

Apoi, părîndu-i-se că tînărul nu reacționează destul de călduros, întrebă, întorcînd adînc fața spre el:

— Oare nu-ți pare bine?

— Ba da! răspunse sfios Felix, contrariat că nu vine nimeni să-i ia valiza din mînă.

Condus de Otilia și urmat de bătrîn, Felix intră într-o odaie foarte înaltă, încărcată de un fum des și înțepător de tutun ca o covertă de vapor pe Marea Nordului. În mijlocul ei, la o masă rotundă prevăzută cu o mare lampă de petrol cu glob de sticlă mată, se aflau, în fața unui joc de table, trei persoane care la deschiderea ușii ridicară capul în felurite grade de curiozitate. Erau două femei și un bărbat. Bătrînul merse și ocupă scaunul rămas gol lîngă ceilalți, în vreme ce Otilia conduse pe Felix de-a dreptul la masă, prezentîndu-l.

— E Felix, zise ea, oprindu-se în fața bărbatului care tocmai aruncase zarurile.

Acesta ridică numaidecît capul și întinse repede mîna. Era un om cam de vreo cincizeci de ani, oarecum voluminos, totuși evitînd impresia de exces, cărnos la față și rumen ca un negustor, însă elegant prin finețea pielii și tăietura englezească a mustății cărunte. Părul rar dar bine ales într-o cărare care mergea din mijlocul frunții pînă la ceafă, lanțul greu de aur cu breloc la vestă, hainele de stofă fină, parfumul discret în care intra și o nuanță de tabac, toate acestea reparau cu desăvîrșire, în apropiere, neajunsurile vîrstei și ale corpolenței.

— Pascalopol, se recomandă el cu o ceremonie care trăda creșterea lui aleasă, reținînd ceva mai mult mîna tînărului într-a sa, spre a-l examina. Îl privi fără excesivă cordialitate, chiar cu oarecare umbră de ironie îndepărtată, cu o politețe grabnică și respectuoasă:

— Va să zică dumneata ești Felix de care ne-a vorbit atîta domnișoara Otilia!

— Este băiatul doctorului Sima de la Iași, completă în șoaptă bătrînul, frecîndu-și mîinile, cu un rîs prostesc.

— Da, da, da! adăugă Pascalopol, părînd a căuta în memorie și, cu un zîmbet grațios, care îi descoperi o dantură bine reparată, abandonă ușor mîna tînărului.

Otilia opri pe Felix în fața femeii mai mature. Era o doamnă cam de aceeași vîrstă cu Pascalopol, cu părul negru pieptănat bine într-o coafură japoneză. Fața îi era gălbicioasă, gura cu buzele subțiri, acre, nasul încovoiat și acut, obrajii brăzdați de cîteva cute mari, acuzînd o slăbire bruscă. Ochii îi erau bulbucați ca și aceia ai bătrînului, cu care semăna puțin, și avea dealtfel aceeași mișcare moale a pleoapelor. Era îmbrăcată cu bluză de mătase neagră cu numeroase cerculețe, strînsă la gît cu o mare agrafă de os și sugrumată la mijloc cu un cordon de piele, în care se vedea, prinsă de un lănțișor, urechea unui cesuleț de aur. Doamna care juca table cu Pascalopol, în vreme ce ceilalți priveau, ridică o față scrutătoare și examină din cap pînă în picioare pe Felix, ridicîndu-și în același timp cu multă demnitate mîna spre a-i fi sărutată:

— Hm! spuse ea arțăgos și cu glas răgușit, însă forte. Ești flăcău în lege!

— Intră la universitate, Aglae, lămuri bătrînul, cu același supărător glas stins, însoțit de rîsul fără rost.

— Da?! se miră sumbru doamna și-și continuă jocul cu Pascalopol.

— E tanti Aglae, sora lui papa, explică Otilia lui Felix, văzîndu-l cam nedumerit.

— De unde să mă cunoască? întrebă Aglae. Cînd a murit mă-sa, era numai atît. De atuncea nu l-am mai văzut. Tu ți-l amintești, Aurico?

Rușinat de bruscheța expresiunii „mă-sa" și de familiaritatea cu care oameni aproape străini vorbeau de familia lui, Felix privi sfios la aceea pe care o chema Aurica. Era o fată cam de treizeci

În casa lui moș Costache (scenă din filmul *Felix și Otilia*)

de ani, cu ochii proeminenți ca și ai Aglaei, cu fața prelungă, sfîrșind într-o bărbie ca un ac, cu tîmple mari încercuite de două șiruri de cozi împletite. Ședea cu coatele pe masă și cu capul între palme, privind jocul celor doi. La apropierea lui Felix, ridică ochii fixînd cu avidă curiozitate pe tînăr și întinzîndu-i la buze o mînă arcuită.

— E verișoara Aurelia, comentă Otilia.

Deși lui Felix numele acestea îi erau vag cunoscute, nu-și amintea să mai fi văzut vreodată persoanele. Îl supăra dealtfel grozav ridicula valiză, pe care o trecuse în mîna stîngă, neavînd răgazul s-o așeze undeva. Otilia, sfîrșind prezentarea, părăsi brațul lui Felix și se rezemă de scaunul lui Pascalopol, întrebînd:

— Cum merge?

— Prost, domnișoară Otilia! zise acesta, întorcînd un cap galeș spre speteaza scaunului său.

Rămas singur, Felix căută o scăpare din această ciudată situație și se retrase spre fundul odăii, unde, în semiobscuritate, se zărea o canapea de pluș roșu. Văzîndu-se uitat de toți, își lăsă în sfîrșit valiza jos și se așeză. O tuse apropiată îl făcu să tresară speriat. Abia atunci observă că în apropierea sa, la o măsuță, se mai afla un om. Un bărbat în vîrstă, cu papuci verzi în picioare și cu o broboadă pe umeri mișca mîinile asupra mesei, țintind atent. Avea mustăți pleoștite și un mic smoc de barbă. Individul ridică asupra lui Felix niște ochi grozav de spălăciți și-i lăsă apoi asupra măsuței, fără să scoată o vorbă. Abia după ce se mai adaptă obscurității, Felix constată cu surprindere că domnul cu broboadă broda cu lînă de felurite colori o bucată de etamină întinsă pe un mic gherghef.

— Proaste zaruri! bombăni Aglae. Apoi, după o pauză: Ascultă, Costache, la cine o să stea „băiatul"?

— La noi! explică Otilia.

Ședea acum cu o coapsă pe marginea fotoliului bătrînului, jucîndu-și ca o pendulă piciorul, în vreme ce cu mîna stîngă îmbrățișase capul vădit mulțumit al aceluia.

— Așa?! se miră Aglae. N-am știut: faci azil de orfani.

— Dar Felix are venitul lui — protestă Otilia — nu-i așa, papa?

— A-a-are! bolborosi moș Costache, privind ca un protejat în ochii Otiliei, care îi scutura un fulg de pe haină.

— Atuncea faceți pensiune, continuă implacabil Aglae. O să aibă Otilia cu cine se distra, ce zici, Pascalopol?

Pascalopol își mușcă puțin buza de sus, cam schimbat la față, dar, lovind zarurile, răspunse conciliant:

— Așa ești dumneata, cocoană Aglae, malițioasă."

Procedeul va fi îmbogățit prin mijloace moderne, ca acel „joc al presupunerilor", care implică reflecțiile lui Felix în fața fotografiei Otiliei, elemente de eseu și prezentarea „feliei de viață" naturalistă, studiul psihologiilor aflate la limita dintre normal și anormal, declinul clinic, procesul de degradare biologică și psihică a individului.

Imaginea societății românești la începutul secolului al XX-lea. Istoria unei moșteniri, căsătoria. Romanul reconstituie atmosfera societății românești de la începutul secolului al XX-lea, în care „pozițiile" sociale se stabileau în funcție de avere. De aici, încleștarea și desfășurarea de energii în jurul moștenirii lui moș Costache. Căsătoria devine și ea, din această perspectivă, un mijloc de „chivernisire", de cîștigare a unei poziții. Dacă în *Cartea nunții* aspirația matrimonială ține de „sfera frumosului", a sublimului, în *Enigma Otiliei* și, mai tîrziu, în *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, căsătoria este coborîtă de pe piedestalul spiritual în straturile cele mai umbrite ale existenței. Chiar suflete pure ca Felix și Otilia nu se vor putea realiza pe plan matrimonial, din cauza mediului viciat în care își duc existența.

Un întreg lanț de eforturi materiale și spirituale se desfășoară în vederea realizării căsătoriei. Real sau imaginar, „toți pot deveni parteneri": Felix-Otilia, dar pe Felix îl visează ca soț sau ca iubit Georgeta și Aurica; Pascalopol-Otilia, dar pe Pascalopol îl dorește Aurica; Lili-Felix, Lili-Titi, Titi-Ana, Titi-Georgeta; lui Stănică nu-i este indiferentă Georgeta, cu care se va căsători după ce pune mîna pe avere, dar nutrește gînduri ascunse pentru Otilia.

Obsesia căsătoriei o are Aurica, fata bătrînă din roman; în virtutea acestei idei, autorul își plimbă personajul pe străzi, la nunți, la ghicitoare, la preot. Pentru Aurica, averea există și este importantă în măsura în care ea reprezintă dota în vederea unei viitoare căsătorii. Personajele cu care vine în contact prezintă interes în ipoteza că i-ar putea deveni parteneri: Felix,Pascalopol, însuși Weissmann, dacă nu prin lege și credință, cel puțin ca iubit. Titi, după divorțul de Ana Sohatki, rămîne un veșnic pretendent la căsătorie. Aglae ține un întreg discurs în jurul aceleiași idei: toate femeile sînt fără cap, bărbații se lasă cuceriți de femei, toate fetele care reușesc să se mărite sînt „dezmățate". Slăbiciunea pentru copii este și ea în funcție de realizarea sau nerealizarea matrimoniului: afecțiunea pentru Olimpia durează pînă la căsătoria cu Stănică Rațiu; Aurica iese din sfera preocupărilor ei cînd își dă seama că aceasta va rămîne fată bătrînă; lui Titi, ultimul copil, speră să-i găsească o nevastă potrivită.

Despre Stănică Rațiu s-a spus că este un „Cațavencu al ideii de paternitate". El vorbește de scopul căsătoriei, de fericirea maternității, pentru că „familia e țărișoara lui Stănică". Pascalopol era și el obsedat de ideea matrimoniului, nerealizîndu-se ca soț și ca tată. Prima soție, deși foarte frumoasă, nu i s-a potrivit, iar la Otilia va renunța, oferindu-i libertatea. Drama este generată de faptul că „instinctul patern al lui Pascalopol nu se poate realiza decît erotic": „N-am prea stat să disting ceea ce este patern și ceea ce este viril în dragostea mea".

Romanul reconstituie mai multe existențe, avînd în centrul povestirii averea lui moș Costache — temă clasică, susținută de personaje de structură balzaciană, complicate însă cu elemente romantice și moderne în realizarea lor. Arta mișcării personajelor este scenică, vie. De exemplu, jocul de cărți în casa lui moș Costache, discuțiile aprinse; mișcările și gesturile grotești fac din personaje niște caricaturi. Am putea adăuga fragmentul în care este înstrăinat avutul lui moș Costache (mobile vechi, tot felul de obiecte) sau fragmentul în care sînt căutați banii bătrînului, scriitorul înregistrînd gestul febril, atmosfera încordată, astfel încît firul epic se reduce, de fapt, la fraza: „Moș Costache este un avar care, înspăimîntat de sora lui, Aglae, și de familia ei, nu va reuși să lase averea Otiliei, avere pe care va pune mîna arivistul Stănică Rațiu".

Romanul nu „trăiește" atît prin epic, cît mai ales prin realizarea scenică a unor fragmente. De fapt, firul epic începe în capitolul XVIII, odată cu „atacul" lui moș Costache (S. Damian):

„Marina aduse gheața și o pungă, și în curînd chelia bătrînului primi o scufie răsucită, căpătînd o demnitate ridiculă.

— Ți-e bine așa? întrebă Aglae.

— Bi-bine! mormăi Costache.

— Acum ce să mai facem? întrebă Aglae.

— Nimic, răspunse doctorul. Liniște și altceva nimic. Natura lucrează singură.

Stănică pufni în rîs.

— Aveți și voi doctorii formule. Natura lucrează (în șoaptă) pentru moștenitori.

Otilia se simțea așa de rău de oboseală și zbucium, încît Felix o trase lîngă fereastră și o strînse afectuos de braț.

— Fii tare, Otilia, sînt prietenul, sînt fratele tău!

Stănică, văzîndu-l, făcu cu ochiul celorlalți, cu adînci înțelesuri.

— În definitiv, mamă — zise Aurica — noi ce mai stăm aici? Trebuie să fie ceasul trei, nimeni n-a mîncat. Moș Costache stă și singur, doar e aici Otilia, e Marina, domnul Felix.

Aglae luă o figură solemnă.

— Aici e casa fratelui meu, și eu sînt unica lui soră. Nimic nu se mișcă aici în casă și nimeni nu s-atinge de nimic. Trebuie să stăm aici să păzim, n-o să lăsăm în casă un bolnav fără simțire, care nu vede, n-aude, cu străini în casă.

— Aud! zise bătrînul așa de stins, încît nu-l înțeleseră toți.

— Zice c-aude, mamă! interpretă Olimpia.

— E pezevenghi! explică Stănică doctorului.

— Mamă soacră, toate bune, dar mie mi-e foame! Vrei să fac de veghe nemîncat? Adu ceva aici, la botul calului. Voi n-aveți nimic aici, nu gătiți? se adresă Stănică Otiliei, care îl privi speriată, umilă.

Nemaiașteptînd răspunsul, Stănică începu să caute prin dulap, trîntind ușile. Găsi, împinse în fund, sticle cu vin înfundat, prăfuite, o sticlă de lichior și un salam bine uscat, neînceput. Erau, probabil, daruri de-ale lui Pascalopol. Toți, afară de Felix și Otilia, se așezară foarte bine dispuși în jurul mesei, iar Olimpia se apucă să taie tacticos salamul.

— Taie-l mai gros — protestă Stănică — să simți ce muști.

Olimpia tăie o felie groasă, pe care Stănică o și înhăță, mîncînd-o fără pîine.

— Ăsta e salam de Sibiu veritabil, salam fin, de unde naiba l-aveți, Otilio?

Fata dădu din umeri, iar Olimpia făcu observație lui Stănică:

— Nu fi lacom, ce dumnezeu, îl înghiți cu pieliță cu tot.

— Un tirbușon, comandă Stănică, ca un client de restaurant.

Marina, veselă, ca la o schimbare de stapîn, se repezi la bufet și scoase un tirbușon cu vîrful puțin rupt.

— Bine, moș Costache — mustră Stănică de la masă pe bolnav — ai dumneata așa vinuri în casă și nu ți-ai luat un tirbușon ca lumea?

Bolnavul trona pe spate stupid, sub căciula de cauciuc care, fiind puțin spartă, lăsa să se scurgă pe fruntea, ochiul și un obraz al lui un fir de apă care se prelingea apoi, făcînd la rădăcina perilor stufoși de pe piept un smîrc. Dopul pocni și vinul începu să gîlgîie roșu, ca un sînge închegat, în paharul lui Stănică.

— Ce umblați cu scîrbe de-astea mici — strigă acesta — dați pahare de-ale mari de cristal, să simt gustul vinului! Iih, ce aromă, ăsta e Bordeaux veritabil, Bordeaux din cel mai fin! De unde-l aveți, Otilio?

Fără să mai aștepte răspunsul, Stănică turnă în pahare la toți. Convivii ridicară întîi paharul în sus, cu gîndul de a ciocni, apoi o oarecare rușine îi reținu, și băură în tăcere. Olimpia făcuse un morman de felii de salam, și comesenii luau acum pe tăcute și mîncau. Vasiliad înghițea ca un lup, aplecat asupra farfuriei.

Aglae, zărind pe Otilia și pe Felix, deveni caritabilă:

— Tu, Otilio, nu mănînci? Și dumneata, domnule Felix? doar n-o să stați nemîncați?! Ce-o fi, o fi, acum să fim tari!

Stănică se sculă, galant, de pe scaun și merse să dea brațul fetei.

— Otilio, scumpo, fă-mi plăcerea, tu nu vezi ce e pe noi? ce, tu crezi că noi nu știm ce e durerea? parcă pe noi nu ne doare că moș Costache a mu... vreau să zic e bolnav? Da' lasă, bun e dumnezeu, s-o alege într-un fel. Vino la masă, întremează-te!

Otilia făcu cu mîna un gest de apărare atît de sălbatic, încît avocatul renunță la rolul de conducător al fetei și îndemnă pe Felix, nu fără ironie:

— Spune-i dumneata, domnule, fă-o să-nțeleagă, știu că v-aveți bine!

[...]

Olimpia, tăcută, gravă, mestecă cărțile, apoi le puse în fața doctorului Vasiliad, spre tăiere. Jocul reîncepu și convorbirea continuă. Felix, distrat, n-o putea urmări, dar auzea, rînd pe rînd, fragmente din frazele fiecăruia, distingîndu-le după timbru, căci jucătorii erau ascunși, ca zeii, în norii de fum.

Aglae: Am început să am junghiuri reumatice, ceea ce n-aveam mai înainte. Eu cred că toate astea sînt din supărare, nimic nu îmbătrînește mai mult ca supărarea. Iau iod, și nu văd nici un folos, cu toată reclama. Îmi spunea o damă să mă duc la băi, la Pucioasa. Odată și odată, cînd oi scăpa de necazurile astea, tot am să mă duc.

Stănică: Parc-aș mînca ceva bun, ceva rar. Îmi vine un miros cunoscut în nări, de la bufetul ăsta, și nu știu ce.

Aurica: Dacă n-ai noroc, e degeaba. Poți să fii frumoasă, poți să ai zestre, poți să ieși în lume, și bărbații nu se uită la tine. Pentru asta trebuie să te naști. Mai sper și eu cîtăva vreme și, pe urmă, adio! Nu mai sînt nici bărbați cavaleri, ca înainte; azi te invită, ies cu tine în lume și apoi se fac că nu știu.

Stănică: Am păzit odată un unchi trei zile și trei nopți în șir, pînă am picat toți jos de oboseală, și bolnavul nu mai murea. Cînd ne-am sculat, a patra zi, l-am găsit rece.

Titi: Am să-l copiez în format mai mic și să-l tratez numai în creion numărul 1.

Vasiliad: Am clienți care mă scoală noaptea din somn degeaba, ca să mă duc să constat decesul. „Nu puteai să aștepți pînă dimineața?" — zic eu. — „Faceți-i o injecție, domnule doctor, poate se deșteaptă din leșin!" — „E mort, cocoană, n-auzi?" Uite așa pățesc.

Olimpia: Bărbații nu pot să stea două zile fără femei și fără băutură. Sînt blînzi numai o lună înainte și o lună după nuntă, și pe urmă cad iar în patimile lor. Și dacă ar fi ceva de capul femeilor după care umblă! Dar le aleg pe cele mai decăzute, pe cele mai strîmbe. Georgeta, de exemplu, ce-ai văzut tu la ea, Stănică, de-o ridici în slava cerului?

Aglae: Copilul să asculte de mama lui, fiindcă nimeni mai mult decît mama lui nu-i dorește binele. Dragoste! Fleacuri! Pe vremea noastră nu mai era asta. După nuntă vine și dragostea.

Stănică: Socru-meu a fost blînd, pot să zic inofensiv, dar sînt unii care fac urît de tot. Am cunoscut un magistrat, pe care l-a apucat într-o noapte. Domnule, făcea ca la menajerie: cînta ca păsările, dădea din aripi să zboare și ciugulea de pe jos. Îi intrase în cap că e privighetoare.

Vasiliad: Azi doctorul trebuie să se dea și el după client, dacă vrea să trăiască. Clientul a auzit de cutare doctorie, a auzit de tratament cu injecții și alte comèdii și, dacă nu-i dai, zice că nu te pricepi. Reclama produselor farmaceutice ne omoară.

Stănică: Dacă familia mea nu s-ar fi prăsit atîta, vă spun pe onoarea mea, azi aș fi milionar și Olimpia ar sta numai la Nisa. Am unchi și mătuși foarte bogate, cît păr în cap. Însă toți au copii și nepoți, încît, pînă să-mi vie rîndul, mai bine mă lipsesc. Să ai noroc în viață, vorba Aurichii, asta e tot. Unul se zbate de mic, învață, își umple plămînul de oftică, și altuia îi pică moștenirea de-a gata.

Aglae: În familia noastră, toți au fost strîngători și au ținut la neamuri. Numai Costache nu știu cui a semănat că a fost tăcut, secret cu rudele, de nu știe nimeni cum stau lucrurile lui.

Aurica: Frumusețea nu e totul, sînt femei urîte care plac bărbaților, e și luxul, însă pentru asta trebuie să ai bani.

Titi: Nu mai joc, m-am plictisit, mă duc mai bine să mă legăn.

Aglae: Olimpia, și tu, Aurica, să fiți cu ochii în patru, să nu ia cineva vreo hîrtie, vreun lucru, nici un cap de ață, aici eu răspund, ca unica rudă mai de aproape.

Vasiliad: Toate îngrijirile, în cazuri de astea, de apoplexii, de tromboze, le găsesc inutile. Mai devreme sau mai tîrziu, bolnavul tot moare. E numai o supărare pentru familie, afară de cazul cînd bolnavul mai poate fi utilizat pentru testare.

Olimpia: Eu cred, mamă, c-ar trebui să-l întrebi dacă a făcut vreun testament și unde l-a pus, nu să-l căutăm, ca niște nebuni, în urmă.

Toată această hîrîială fragmentată Felix o auzi fără atenție voită, privind la Otilia și la bolnav. Ultimele vorbe ale Olimpiei îl izbiră prin brutalitatea lor, mai ales că fizionomia lui moș Costache părea a trăda înțelegerea convorbirii. Auzi răspunsul Aglaei:

— Taci și tu din gură, frate, că te aude. Astea o să le vedem noi mai tîrziu.

Se înserase de-a binelea cînd se auziră tropote de cai și rostogolirea roților unei trăsuri.

— Parcă vine cineva — observă Stănică — cu trăsura nu poate fi decît Pascalopol!"

În centrul fragmentului stă moș Costache, care, bolnav și în neputință de a se mișca, asistă la asediul casei.

Fragmentul realizează un punct nodal în evoluția romanului, scriitorul creînd aceleași portrete miniaturale, într-un context de replici prompte sau trecînd fiecare personaj printr-o galerie de oglinzi, oferind ocazia de a privi același chip din mai multe unghiuri. Scriitorul radiografiază simptomele bolii bătrînului aflat parcă sub imperiul unui narcotic: bîjbîind, își caută desperat cheile, sub același imperiu al fricii de a nu fi furat. Este urmărit cu încetinitorul fiecare gest, dezvăluind portretul lui moș Costache, începînd cu ținuta vestimentară, care mărturisește starea jalnică a avarului: ghetele de gumilastic, ciorapii de lînă groasă, nădragii largi de stambă colorată, culminînd cu bucățile de sfoară care înlocuiesc șireturile. Pe măsură ce familia Tulea umple încăperea, moș Costache trăiește adevărate sentimente de spaimă. Scriitorul urmărește evoluția reacțiilor bătrînului, care ajunge la desperare cînd cei veniți se așază în jurul mesei și se înfruptă din bucatele și din vinul lui. Singura clipă de liniște e marcată de apariția

lui Pascalopol și a doctorului Stratulat. În ultima secvența a tabloului, moș Costache, revenit la normal, își dezvăluie, spre hazul tuturor, spiritul negustoresc, oferindu-i lui Weissmann o seringă contra cost cu care să-i facă injecție. Capitolul este important în desăvîrșirea portretului lui moș Costache, pentru că este singurul moment cînd acesta își destăinuie trecutul, evocă părinții (tatăl și bunicul, care au trăit 90 de ani și n-au murit de moarte bună), încercînd și cu acest argument să-i convingă pe Weissmann și pe Felix că ar fi în afara oricărui pericol. Bătrînul evocă Bucureștii de odinioară și regretă parcă trecerea timpului și a tinereții. Trăiește un sentiment difuz de culpă față de mama Otiliei. Portretul devine grotesc, anunțînd parcă ceea ce va deveni moș Costache nu peste multă vreme: „Stănică îl găsi stînd foarte grav pe un vas de noapte, cu cutia de tinichea sub braț și cu cheile într-altă mînă".

Otilia, Felix, Pascalopol sînt sincer impresionați de starea lui moș Costache. Dacă Felix îl privește cu ochiul doctorului încă nepriceput în practica medicală, dar intuind gravitatea bolii, Otilia, ghemuită pe sofaua ei, mușcă din vîrful unei batiste de dantelă; varsă lacrimi, convinsă că cei din jur nu au nici un interes să-l salveze pe moș Costache; de aceea îl trimite pe Felix la Pascalopol. Astfel, detaliul fizic este înlocuit prin gest, Otilia avînd aceleași mișcări zglobii și contradictorii și în această clipă gravă. Partea bună a Otiliei se relevă și în această ocazie, ea suportă asediul casei, încredințată fiind că în cele din urmă bătrînul va rezista atacului. A doua zi, ea va intra veselă în camera lui moș Costache, avînd însă conștiința că, odată cu moartea lui, va fi aruncată în stradă.

Caracterizarea personajelor este realizată, în contextul fragmentului, nu numai printr-o artă a gestului și a detaliului fizic; așa cum am văzut, în prezentarea lui moș Costache și a Otiliei se evocă întîmplări care au fost cumplite și au impresionat sufletul pur al Otiliei sau întîmplări care îmbogățesc într-un fel spiritualitatea bătrînului, deși ne aflăm în fața unui avar a cărui trăsătură dominantă este setea de bani. Pascalopol, în acest fragment, se mișcă în limita trăsăturilor de caracter fixate în ansamblul romanului. Sincer, drept, pentru prima oară parcă îl asigură pe bătrîn de loialitatea lui, dar, în același timp, într-un dialog, glumind, îi spune lui moș Costache: „Ți-e frică să scoți banii din mînă".

Familia Tulea este adunată în jurul mesei. Membrii ei sînt „pungașii" care îl pîndesc pe moș Costache, ca să-l fure sau să-l moștenească „pînă n-a murit". Adunarea familiei în casa lui moș Costache este surprinsă în două momente: mîncînd cu poftă și jucînd cărți. La masă, toți vorbesc și gesticulează spectaculos, cu mișcări nestudiate, nesupravegheate; scriitorul înregistrează formule de adresare, tonul, satisfacțiile sau insatisfacțiile oglindite pe figuri sau în priviri. Astfel, Stănică, ca întotdeauna, trage concluziile pe care le crede general-valabile, frazele lui se cuprind în tipare care produc efect invers prin „*conținutul nepotrivit în contextul situației*". Jocul de cărți este relatat așa cum îl înregistrează Felix. În timp ce Otilia îl dădăcea pe moș Costache, ceilalți, în jurul mesei, jucau cărți și vorbeau „ca și cînd nimic nu s-ar fi întîmplat, învăluiți în perdele mari de fum"; astfel, Stănică anunță că de fapt paza bătrînului are un subtext: „Mama soacră ne umple de bani, dacă... mă-nțelegi". Din acest moment, fiecare răspunde

fără legătură cu monologul interlocutorului. Aglae se plînge de junghiuri reumatice, Aurica e preocupată de măritiș: „Dacă n-ai noroc. e degeaba!", Stănică — de avere: „Am păzit odată un unchi trei zile". Toți monologhează în virtutea obsesiilor fiecăruia. Titi: „Să-l tratez numai în creion numărul 1". Vasiliad vorbește despre clienții care-l scoală noaptea, Olimpia, despre bărbații care nu pot sta două zile fără femei, distracții și băutură. Autorul caracterizează foarte bine scena: „Toată această hîrîială fragmentată". Jocul de cărți este întrerupt de apariția lui Pascalopol și a doctorului Stratulat. Limbajul personajelor, panseurile ridicole, banalitatea celor spuse caracterizează fiecare personaj. Atît expresia cît și tonul pe care-l desprindem din dialoguri fac scenele vii. Există un stil al personajelor, privite cu ironie sau cu înțelegere, și unul al scriitorului, detașat de ele. Fragmentul evidențiază forța plastică, „perfecta suprapunere gest-cuvînt dînd sentimentul de viață".

Scriitorul sesizează, așadar, nu numai existența avarului, dar și complexitatea fenomenului avariției, nepotolita foame de aur. Eroul se înrudește cu Harpagon și Gobseck, cu Shylock și Pliușkin, cu Hagi Tudose. El înclină spre o severă filozofie a existenței, spre ascetism. Patima pentru bani. îngroșarea acestei trăsături dominante îl apropie de tipul clasic al avarului, dar, în același timp, avarul lui G. Călinescu se înrudește cu Grandet, pentru că Giurgiuveanu mai are și alte slăbiciuni. Într-un anume fel, este legat de familia lui, iar pe Otilia o iubește.

Sînt folosite procedee care contribuie la conturarea „caricaturii simbolice", pentru a arăta consecințele patimii, creînd o imagine originală, realistă a avarului modern.

Costache Giurgiuveanu este un personaj balzacian, blajin, dar zgîrcit; pornirile generoase sînt mereu handicapate de dorința de a-și păstra banii. Personajul a fost plasat în galeria maniacilor, alături de Simion, Titi și Aurica (S. Damian). Teama de oameni este caracteristică avarului. G. Călinescu urmărește reacțiile personajului său cu o curiozitate științifică. Consecințele maniei lui moș Costache sînt dezastruoase, dar și caricaturale. El se află la limita dintre comic și tragic, trăiește spaima de a nu fi furat, de aceea moartea însăși i se pare un furt. În relațiile cu familia Tulea, moș Costache este reținut, dar ea reprezintă un univers în care se mișcă zilnic. Familia fiind o prelungire a încăperilor din strada Antim, cu mobile vechi, cu miros de mucegai, cu dulapuri închise, totul pare prăfuit și șters, ca însăși existența lor comună. În acest context, camera Otiliei, bogată-n dantele, strălucitoare, cu dezordinea și cu nimicurile ei, reprezintă un alt univers spiritual, care o situează în afara clanului.

Moș Costache se simte în siguranță și liber în contact cu Pascalopol și Otilia. De aceea, cînd se îmbolnăvește, el înfruntă „asediul" întregii familii, încercînd să-i dea lui Pascalopol banii pentru Otilia, dar încă o dată slăbiciunea avarului intervine, amînînd gestul pentru mai tîrziu. Deși îl prezintă într-un lanț de situații grotești, ca spaima de a nu fi furat, oroarea de risipă și frica de oameni, autorul creează în jurul personajului său o aură de simpatie, generată de înțelege-

rea și îngăduința de care dau dovadă, în raport cu bătrînul avar, Otilia, Pascalopol și Felix, ei înșiși frustrați de patima acestuia.

Spre deosebire de avarii cunoscuți în literatură, Costache Giurgiuveanu își depășește condiția de avar și, din cînd în cînd, se situează în afara pasiunii tiranice. Sînt semnificative fragmentele în care bătrînul își aduce o menajeră care să-l îngrijească și să-l hrănească bine, pentru că — trebuie subliniat — spre deosebire de Hagi Tudose, Costache Giurgiuveanu, deși se retrage în lumea lui împînzită de afaceri, nu ajunge să-și piardă instinctul de conservare; mai mult, consultă un doctor, cheamă și un preot să-i sfințească casa, înspăimîntat că va muri. Prin urmare, patima lui nu distruge, ca în Hagi Tudose, orice vibrație omenească. Maniacii sînt situați la limita dintre normal și anormal. Ei sînt tulburați psihic. Scriitorul urmărește, alături de stigmatul patimii devoratoare, prin Costache Giurgiuveanu, consecințele ereditații. Simion Tulea, soțul Aglaei, devine senil, apatic, chinuit de melancolii, evoluînd treptat către nebunie. (Se crede Isus Cristos, hainele, rufăria sînt pentru el ființe vii, purtătoare ale unor duhuri etc.) Nebunia lui Simion, manifestată prin stări de mutenie sau prin stări agitate, scandaloase, i se va transmite lui Titi, un tînăr nătîng, neputincios, redus mintal; și el acuză aceleași stări apatice. Se leagănă ore în șir, merge sistematic în Cișmigiu și ascultă muzica militară, copiază la infinit fotografii. Ca și Simion în tinerețe, Titi se tulbură erotic; în prezența femeilor, devine irascibil.

Un personaj balzacian este și Aglae, „baba absolută", cum o numește Weissmann, „geniul rău, răutatea ei este supremă", „acreala este totală"; învenințează tot ce atinge, „este zgîrcită și rapace". Mărginită, nu are încredere decît în avere, desconsiderînd orice preocupare intelectuală sau vreo profesie. Este odioasă și meschină, capabilă să o distrugă pe Otilia în favoarea copiilor ei. De aceea, după moartea lui Costache, își permite să-i spună Otiliei, fără menajamente, să plece din casă.

În acest context patronat de Aglae, numai un personaj ca Stănică Rațiu putea să țină piept tuturor. Stănică Rațiu este la fel de cumplit și venal ca și Aglae, care își lasă bărbatul să moară în ospiciu (la fel, pe sora bolnavă, într-un spital); Stănică Rațiu îl va ucide pe moș Costache cu același sînge rece (smulge banii bătrînului, provocîndu-i, astfel, un atac de apoplexie). Deși spiritual îi unește aceeași structură, cele două personaje se manifestă diferit în raport cu lumea. Stănică este demagog, el vorbește avocățește și este singurul care reușește s-o influențeze în gînduri și atitudini pe Aglae. Deși nu are încredere în inteligența lui, bătrînul îl simte viclean și priceput; de aceea, în multe situații, îi acceptă planurile și ideile.

G. Călinescu creează o serie de „impostori" (S. Damian), începînd cu domnul Popescu, din *Cartea nunții* (cu rolul de protector, abordînd la modul caragialesc orice problemă), care îl prefigurează pe Stănică Rațiu și care aduce în primplan aceeași problemă, a căsătoriei și a copiilor. Eroul nu intră însă în mecanismul luptei pentru parvenire. Stănică Rațiu este un arivist, este un Tartuffe, își trăiește cu sinceritate rolul, atunci cînd vorbește de teoria „matrimoniului".

Eroul este lacom, versatil, ține teorii, cu „superioritate", despre libertate, despre societate, familie, profesiuni și poezie, într-o ticluire retorică, fără principii etice. „Stănică aleargă de la o casă la alta, cu știri, informează și se informează, trage sfori cu indiscreție și cu tupeu revoltător". Deși oamenii încearcă să-l ignoreze, este temut, pentru că cei care îl cunosc îl cred capabil de orice. Este un personaj caragialesc, dar nu în sensul lui Mache și Tache, care cleveteau gratuit; Stănică își direcționează întreaga existență spre un scop bine definit: banii.

Dealtfel, Stănică se autocaracterizează: „He, he, he, Stănică e profund, degeaba încercați dumneavoastră să-l luați peste picior!" Impostorul și arivistul Stănică Rațiu, ca psihologie, depășește proza balzaciană. Stănică „are geniu", volubilitatea, grosolănia, trivialitatea, spiritul demagog și versatil, dorința de a se lua în serios, iluzionîndu-se chiar, în acest sens, fac din el un spirit complicat, încurcînd planul afectelor. Stănică se viscază în ipostaze tragice, se vrea puternic și bogat, capabil de fapte generoase. Stările simulate și desfășurate scenic, cu dicție și gest, sînt corectate de Olimpia, care intuiește exact ținuta și structura spirituală ale bărbatului ei. Astfel că, și în construcția lui Stănică Rațiu, considerat erou balzacian și clasic, scriitorul relativizează imaginea, deși domină o imagine unică a lui Stănică, provocată de reacția celor care vin în contact cu el. Prin faptele lui și prin trăirile lui subiective, se iluzionează că ar fi altfel decît este în realitate.

El trece patetic și mobil de la o stare la alta, acomodîndu-se cerințelor; nici el nu știe ce este și ce vrea să pară: „cu Otilia este patetic și declamator, cu Aglae adoptă maniere distinse, pe Aurica o ia în brațe și o sărută viguros". Se înduioșează de situația lui Simion, are slăbiciuni pentru familia lui, de aceea vrea să-și mărite nepoata cu Felix, în al cărui viitor credea.

Un personaj interesant, cu pondere în roman, este Pascalopol. El este astfel caracterizat de Otilia: „Este un om delicat, care poate fi de folos unor orfani".

Acesta este portretul eroului, la începutul cărții, și așa va rămîne de-a lungul ei, pînă la sfîrșitul romanului, cînd îl reîntîlnește Felix — bătrîn, uscat la față, dar tot elegant. La întrebarea lui Felix („Și... de ce v-ați despărțit?"), Pascalopol răspunde: „pentru nimic. Eram prea bătrîn, vedeam că se plictisește, era o chestiune de umanitate s-o las să-și petreacă liberă anii cei mai frumoși. S-a căsătorit bine și-mi scrie uneori. Pe dumneata te-a iubit foarte mult și mi-a spus chiar că, dacă ar ști că suferi, nu s-ar da înapoi de a mă înșela cu dumneata. Mi-a spus aceasta... dar n-a făcut-o. A fost o fată delicioasă, dar ciudată. Pentru mine e o enigmă".

Delicat este Pascalopol și cu moș Costache, în situații aflate la limita dintre tragic și comic (de exemplu, fragmentul în care moș Costache își însușește monede care aparțin lui Pascalopol sau fragmentele în care bătrînul avar amînă data deschiderii contului la bancă în favoarea Otiliei). Răspunde cu aceeași delicatețe Aglaei, care căuta să-l învenineze în mod conștient. Însuși Felix, făcîndu-i o vizită, găsește că Pascalopol este un bărbat „subțire". Interiorul casei situate lîngă

Biserica Albă, cu încăperi înalte și uși largi, cu frontoane de lemn bogat ornamentate, cu picturi murale alegorice, convenționale și reci, dar îngrijite, cu tablouri alese cu gust, interior descris balzacian, îl va caracteriza pe modestul Pascalopol din strada Antim ca pe un bărbat distins, generos, într-un cuvînt, cum spunea Otilia: „un bărbat șic, și singur, săracul". Pascalopol este un om de lume. Ca psihologie ne amintește de personajul Lai Cantacuzin *(Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, de M. Sadoveanu), erou asemănător cu „oamenii de prisos", caracteristici literaturii ruse (Peciorin — Lermontov, Oblomov — Goncearov).

Pascalopol nu se include în acțiunea propriu-zisă a romanului, și așa foarte restrînsă. Personajul se implică în planul existenței, cu toate nuanțele ei. În triunghiul Pascalopol-Otilia-Felix traversează întîmplări realizate mai mult la nivelul trăirilor decît în succesiunea evenimentelor.

Felix și Otilia, din punctul de vedere al lui Pascalopol, sînt niște orfani care cer ocrotire. De aceea, și în raport cu Felix, Pascalopol, deși loial la început, i-o răpește mai tîrziu pe Otilia. Triunghiul îi dă posibilitate scriitorului să analizeze sentimentul iubirii.

Pascalopol este bătrînul îndrăgostit, dezamăgit și trist, „pentru că nu trăiește decît o iluzie". Felix este un neîndemînatic în raport cu Otilia, dar și cu Georgeta. Este un timid, de aceea o va pierde pe Otilia.

Otilia va fi iubită juvenil de Felix, senzual și patern de Pascalopol, cu tandrețe de moș Costache; în felul lor o iubesc și Titi și Stănică.

Felix este un intelectual superior; ca structură spirituală amintește de Jim, din *Cartea nunții*, dar creează deschideri spre Ioanide. El vrea să se realizeze profesional; mai mult, vrea să fie un nume în știința medicală. Otilia simte că lui Felix, în ciuda stăpînirii de sine și a abnegației, îi lipsește ceva: „Dacă un tînăr ar avea răbdarea și bunătatea lui Pascalopol, l-aș iubi". Există însă o aspirație secretă a Otiliei spre Felix. Pentru ea este un „luceafăr" la care nu poate ajunge, pentru că nu-și poate depăși condiția de femeie (conștientă de propriile ei slăbiciuni și de faptul că Felix este o valoare).

Otiliei îi lipsește structura profunzimilor. Ea este enigmatică pentru Felix, prin maturitatea pe care acesta o descoperă în comportările ei, în intuirea naturii fiecăruia dintre membrii clanului Tulea, în cunoașterea personajelor, în genere, în felul cum dispune de toți cei din jur, pentru că este fermecătoare.

Pentru Pascalopol, ea este o fată delicioasă, fragilă, candidă, neajutorată, dornică de lux. La moșia lui Pascalopol, Otilia aleargă, urcă pe stoguri, iar la heleșteu, spre spaima moșierului, se pregătește să intre în apă. Exuberanța, gesturile și trăirile Otiliei răspund parcă amănuntelor semnificative aglomerate în descrierea camerei ei. Totul este firesc în mimica Otiliei, în gest, în ceea ce spune; îmbrățișările, fuga, sărutul, atențiile, familiaritatea creează un univers, o atmosferă care o reprezintă. Îl tîrăște pe Pascalopol spre șură, vrea să-l urce pe stoguri, călărește pe același cal cu Felix, de parcă toată lumea ar fi a ei.

Bărăganul, turma de bivoli, lanurile încărcate de flori colorate sînt privite cu ochiul romantic al contrastelor.

Totul este grandios, mitic, menit să impresioneze ființa mică și neastîmpărată a Otiliei. În ciuda efuziunilor care parcă nu mai puteau fi stăvilite și care se îndreptau pe rînd cînd spre Pascalopol, cînd spre Felix, făcîndu-i pe amîndoi să sufere, Otilia devine dintr-o dată rezervată, reflectînd la viitorul lui Felix, sau, cochetă, mărturisește: „Eu am un temperament nefericit: mă plictisesc repede, sufăr cînd sînt contrariată".

Analiza sentimentului iubirii face din romanul lui G. Călinescu un roman „stendhalian". Otilia are spiritualitate modernă, sentimente și atitudini contradictorii, care fac din ea o ființă enigmatică. Este o adolescentă care, prin indeciziile ei, îl tulbură atît pe Pascalopol, moșierul bogat și dezamăgit, cît și pe Felix, încă pur și desăvîrșit, atît de desăvîrșit încît scriitorul a creat mai mult o idee de personaj decît un personaj propriu-zis.

Concluzii. Romanul se mișcă pe un fundal general clasic, împletind elemente romantice și moderne; înregistrînd totul cu ochiul rece al realistului, conturează imaginea artistică a vieții societății burgheze într-o anume perioadă social-istorică, bine determinată în spațiu și timp.

TEME

1. **În ce măsură figura Otiliei este expresia feminității și răspunde titlului romanului?**
2. **Elemente romantice în structura romanului (descrierea peisajului de la moșia lui Pascalopol și povestea de dragoste dintre Felix și Otilia).**
3. **Comentați metoda balzaciană în fragmentul cu care se deschide romanul (compunere).**
4. **Tema romanului este balzaciană — istoria unei moșteniri. Obsesia paternității, precum și descrierea din exterior spre interior ne trimit la același autor.**
   a) Comentați fixarea în spațiu și timp, descrierea străzii, a casei lui Moș Costache, arătînd în ce măsură această descriere este semnificativă în conturarea atmosferei „casei" și a personajului Costache Giurgiuveanu.
   b) Remarcați lexical și stilul descrierii.

Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tînăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli cu un soi de valiză în mînă, nu prea mare, dar desigur foarte grea, fiindcă, obosit, o trecea des dintr-o mînă într-alta. Strada era pustie și întunecată și, în ciuda verii, în urma unor ploi generale, răcoroasă și foșnitoare ca o pădure. Într-adevăr, toate curțile și mai ales ograda bisericii erau pline de copaci bătrîni, ca dealtfel îndeobște curțile marelui sat ce era atunci Capitala. Vîntul scutura, după popasuri egale, coamele pomilor, făcînd un tumult nevăzut, și numai întunecarea și reaprinderea unui lan de stele dădea trecătorului bănuiala că mari vîrfuri de arbori se mișcau pe cer. Tînărul mergea atent de-a lungul zidurilor, scrutînd, acolo unde lumina slabă a felinarelor îngăduia, numerele caselor. Uniforma neagră îi era strînsă bine pe talie, ca un veșmînt militar, iar gulerul tare și foarte înalt și șapca umflată îi dădeau un aer bărbătesc și elegant. Fața îi era însă juvenilă și prelungă, aproape feminină din pricina șuvițelor mari de păr ce-i cădeau de sub șapcă, dar culoarea măslinie a obrazului și tăietura elinică a nasului corectau printr-o notă voluntară întîia impresie. Din chipul dezorientat cum trecea de pe un trotuar pe altul în căutarea unui anume număr, se vedea că nu cunoștea casa pe care o căuta. Strada era pustie și lumea părea adormită, fiindcă lămpile de prin case erau stinse sau ascunse

în mari globuri de sticlă mată, ca să nu dea căldură. În această obscuritate, strada avea un aspect bizar. Nici o casă nu era prea înaltă și aproape nici una nu avea cat superior. Însă varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobște a zidarilor italieni), mărimea neobișnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive, făcute însă din var și lemn vopsit, umezeala, care dezghioca varul, și uscăciunea, care umfla lemnăria, făceau din strada bucureșteană o caricatură în moloz a unei străzi italice. În apropierea mănăstirii și peste drum de ea, o casă cu ferestre înalte era încă luminată. În fața ei staționa o trăsură luxoasă cu doi cai albi, înăuntrul căreia dormea, cu capul în piept și cu hățurile în mînă, un birjar gros, înfășurat în tipicul veșmînt lung și încrețit de catifea. Tînărul ajunsese cu greaua lui valiză în chip de balercă în dreptul ei și, după oarecare examen, se opri lăsînd o clipă jos povara. Casa avea un singur cat, așezat pe un scund parter-soclu, ale cărui geamuri pătrate erau acoperite cu hîrtie translucidă, imitînd un vitraliu de catedrală. Partea de sus privea spre stradă cu patru ferestre de o înălțime absurdă, formînd în vîrful lor cîte o rozetă gotică, deși deasupra lor zidăria scotea tot atîtea mici frontoane clasice, sprijinite pe cîte două console. La fațadă, acoperișul cădea cu o streașină lată, rezemîndu-se pe console despărțite de casetoane, totul în cel mai antic stil, dar console, frontoane și casetoane erau vopsite cu un ulei cafeniu. Zidăria era crăpată și scorojită în foarte multe locuri, și din crăpăturile dintre fațada casei și trotuar ieșeau îndrăzneț buruienile. Un grilaj înalt și greoi de fier, ruginit și căzut puțin pe spate, dovedea, pe dreapta, existența unei curți, în care se zărea prin întuneric atît frunziș și atîtea trunchiuri, încît întinderea ei, deocamdată, nu se putea calcula, impresia trecătorului fiind totuși de pădure fără fund. Grilajul avusese o poartă mare cu două aripi, legată acum cu un lanț. Doar o portiță mai mică era deschisă, și pe aceea, luîndu-și sacul în mînă, intră tînărul, după oarecare chibzuială. Ajungînd în fața ușii de la intrare, el se codi să suie cele două trepte de piatră și porni spre fundul curții spre a vedea dacă putea da de cineva în odăile de serviciu. Acolo putu să-și dea seama că partea de din dos a casei avea o înălțime mai mare decît a restului, parter și cat formînd două coridoare suprapuse, cu geamlic. Numai în catul de sus o lampă cu petrol ardea, restul mocnea în întuneric. Tînărul se întoarse spre intrarea din față și medită un mijloc de a-și vesti prezența. Însă nu văzu prin apropiere nici o sonerie, și a bate la ușă i se păru, cum era și natural, o absurditate. Într-adevăr, ușa, de forma unei enorme ferestre gotice de lemn umflat și descleiat de căldură sau ploaie și bubos de vopsea cafenie, se întindea de la cele două trepte de piatră, tocite în modul convexității, pînă aproape sub streașină. Nici o perdea nu acoperea ochiurile de geam, pline de un praf străvechi, pe care se vedeau bine urmele picăturilor de ploaie și ale melcilor fără casă. Neavînd alt chip de ales, tînărul apăsă clanța moale și dădu să tragă ușa. Însă, spre spaima lui, ușa cea uriașă se mișcă aproape de la sine, căzînd spre el cu un scîrțîit îngrozitor. Intimidat, așteptă ca lumea din casă, intrigată de zgomot, să năvălească jos, dar nu se întîmplă nimic. Tînărul intră atunci, încercînd să închidă cît mai bine infernala ușă, și abia înăuntru făcu uimitoarea descoperire că mînerul de os al unui probabil clopoțel interior atîrna în sală. Nu îndrăzni totuși să sune numaidecît, într-atît îl miră anticamera. Ea era de o înălțime considerabilă, ocupînd spațiul celor două caturi laolaltă. O scară de lemn cu două suișuri laterale forma un soi de piramidă, în vîrful căreia un Hermes[1] de ipsos, destul de grațios, o copie după un model clasic, vopsit detestabil cu vopsea cafenie, ținea în locul caduceului o lampă cu petrol cu glob de sticlă în chipul unui astru. Lampa era stinsă, în schimb o altă lampă plină de ciucuri de cristal, atîrnată de înaltul tavan, lumina tulbure încăperea. Ceea ce ar fi surprins aici ochiul unui estet era intenția de a executa grandiosul clasic în materiale atît de nepotrivite. Pereții, care, spre a corespunde intenției clasice a scării de lemn, ale cărei capete de jos erau sprijinite pe doi copii de stejar, adulterări donatelliene, ar fi trebuit să fie de marmură sau cel puțin de ștuc, erau grosolan tencuiți și zugrăviți cu șablonul și cu mîna, imitînd picturile pompeiene, și îndeosebi porfirul, prin naive stropituri verzi și roșii. Însă sistemul de perspective și festoane în loc să fie tratat pe întregul cîmp al anticamerei, printr-o optică falsă de zugrav, era tăiat în două secțiuni corespunzînd fiecărui

[1] În mitologia greacă, divinitate pastorală, protector al fecundității și morții.

cat, indicînd astfel în chip supărător lipsa de coeziune a planurilor. În sfîrșit, tavanul imita prin zugrăveli casetoanele unui plafon roman. Acest sistem de decorație, precum și crăpăturile lungi și neregulate ale pereților dădeau încăperii un aer de ruină și răceală. Tînărul, hotărîndu-se în fine, trase de mînerul clopoțelului. Atunci un fel de schelălăit metalic răsună de sus ca-n niște spații mari și goale cu ecou rău. Trecu un timp chinuitor pentru necunoscutul de jos, apoi scara începu să scîrțîie ca apăsată de o greutate extraordinară și cu o iritantă încetineală. Cînd provocatorul acestor grozave pîrîituri fu jos, tînărul văzu mirat un omuleț subțire și puțin încovoiat.

BIBLIOGRAFIE

Enigma Otiliei, 2 vol., Ed. tineretului, Buc., 1965.
Crohmălniceanu, Ov. S. — *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I și III, Ed. Minerva, Buc., 1972, 1975.
Damian, S. — *G. Călinescu romancier, eseu despre măștile jocului*, Ed. Minerva, Buc., 1972.
Micu, D. — *G. Călinescu — Între Apollo și Dionysos*, Ed. Minerva, Buc., 1979.
Simion, E. — *Scriitori români de azi*, vol. II, Ed. Cartea românească, Buc., 1976;
— *G. Călinescu interpretat de...*, Ed. Eminescu, Buc., 1971, Biblioteca critică.

VI. SIMBOLISMUL

APARIȚIA SIMBOLISMULUI

Simbolismul este un curent literar apărut în Franța, ca o reacție împotriva parnasianismului, a romantismului retoric și naturalismului, promovînd conceptul de poezie modernă.

Considerat din perspectivă social-istorică, simbolismul apare ca produs și ca expresie a stării de spirit generate de agravarea contradicțiilor societății capitaliste de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Numele curentului a fost dat de poetul Jean Moréas, care, în 1886, a publicat un celebru articol-manifest, *Le Symbolisme*. În același an s-a constituit gruparea care s-a autointitulat *simbolistă* și în fruntea căreia s-a găsit poetul Stéphane Mallarmé. Tot atunci, René Ghil înființează școala simbolist-armonistă, devenită apoi filozofico-instrumentalistă. Alți poeți de orientare antiparnasiană îl considerau șef de școală pe Paul Verlaine; ei și-au luat, în semn de sfidare, numele de *decadenți*. Reprezentanți de frunte ai decadenților sînt Arthur Rimbaud, Tristan Corbière, Jules Laforgue. Toți poeții amintiți — și mulți alții — începuseră să scrie cu mult înainte de constituirea grupărilor în care s-au încadrat. Astfel, elemente ale curentului simbolist au luat naștere nu în 1886 (cînd a fost întemeiată gruparea simbolistă), ci mult mai devreme, cuprinzînd pe toți poeții de orientare antiparnasiană, uniți în efortul de a descoperi esența poeziei.

Georges Seurat — *Circul*

Curentul parnasian, apărut după 1848, ca o reacție împotriva romantismului, dusese versul la perfecțiune formală, dar deliricizase poezia, golind-o de emoție. Simbolismul restituie poeziei sensibilitatea și emoția, însă nu la modul direct (pe calea efuziunii spontane, prin enunțuri de idei,

descrieri sau narație), ci recurgînd la aluzie, la analogie, la sugestie, utilizînd un limbaj poetic inedit, comunicînd îndeosebi senzații neobișnuite, stări sufletești imprecise, vagi, vaporoase.

SIMBOLISMUL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Poezia simbolistă românească apare la sfîrșitul secolului al XIX-lea, perioadă măcinată de adînci contradicții sociale. Pe fondul înapoierii industriale și al unei agriculturi ce mai păstra rămășițe feudale, contradicțiile dintre clase se ascut. Asistăm la organizarea treptată a proletariatului și la numeroase revolte țărănești locale care vor culmina cu Răscoala din 1907. Luptele proletariatului, mișcările țărănești, nemulțumirile manifestate de celelalte straturi ale societății demonstrează șubrezenia edificiului social capitalist. Creația literară de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru exprimă o stare de spirit antiburgheză. Scriitorii devin tot mai sensibili la suferințele „dezmoșteniților", ei dezvăluie exploatarea și asuprirea, comunică exasperarea provocată de monotonia vieții provinciale din acea vreme etc. Ca și în Franța, simbolismul este și la noi produsul orașului, el se naște împotriva inflației de poezie minoră a epigonilor eminescieni și a sămănătorismului, care făcea abuz de teme morale, de limbaj țărănesc, de „țărănism sectar". Reprezentanții curentului vor fi simboliști și „decadenți"; cele două fețe ale mișcării simboliste apar la Ștefan Petică, D.Anghel, Ion Minulescu, D. Iacobescu, George Bacovia ș.a.

„Simbolismul românesc parcurge o etapă estetico-teoretică, începînd din 1880, prin Al. Macedonski, o perioadă de căutări și experiențe (1892—1908), una de plenitudine (1908—1914) și, în sfîrșit, una de declin (1914—1920)."

Poezia românească premergătoare simbolismului nu și-a pierdut lirismul, așa cum s-a întîmplat cu poezia parnasiană franceză, ci, dimpotrivă, ea s-a înviorat sub pana lui Eminescu, Macedonski și Coșbuc. Mihai Eminescu a însemnat, istoricește, pentru poezia românească ceea ce a însemnat Baudelaire (artist de cu totul altă structură) pentru poezia franceză. De aceea, s-a spus că simbolismul românesc derivă din Eminescu (N. Davidescu) și că, în faza lui inițială, este eminescianizant (D. Micu). M. Eminescu, deși format la școala romantică germană, sub impulsul „spiritului epocii" vine în poezie cu o muzică apropiată de cea simbolistă *(Melancolie, Se bate miezul nopții)*. Faptul e de înțeles, dat fiind că unul din izvoarele simbolismului a fost tocmai romantismul german.

Și la noi curentul simbolist este eterogen, chiar mai eterogen decît în Franța. De aceea este greu să-i cuprindem într-o singură formulă poetică pe reprezentanții lui: Șt. Petică, Iuliu Cezar Săvescu, D. Anghel, I. Minulescu, G. Bacovia, D. Iacobescu, I.M. Rașcu, Emil Isac, Al. T. Stamatiad, N. Davidescu, Elena Farago. Ceea ce au comun este efortul de a lărgi tematica poeziei, prin explorarea universului urban, și de a înnoi expresia lirică.

Ideologia și estetica simbolismului. Simbolismul reprezintă o reacție antipozitivistă (pozitivismul limitează reprezentarea teoretică generalizată a lumii la datele imediate ale cunoașterii, confirmate de experiență) și antiraționalistă (aderă la filozofia lui H. Bergson, care combate intelectualismul și cunoașterea abstractă, gîndirea în formule, considerînd că esența fenomenelor nu poate fi cunoscută pe cale rațională, ci intuită).

Poeții simboliști vor prelua din școlile anterioare tot ce se potrivea spiritului lor neliniștit și dornic de „altceva" decît ceea ce le putea oferi mediul ambiant și vor fi receptivi la tot ce este nou în domeniul filozofiei, al picturii, al muzicii, al științelor și al artei în general. Sînt prețuiți în special Villon, Racine, Chateaubriand, Nerval, Lamartine. Simboliștii preiau idei filozofice din Hegel, Fichte, Schelling, Schopenhauer; sînt atrași de poezia lui Novalis, a lui Poe și Whitman, de arta orientală. Avînd multe asemănări cu simbolismul francez, simbolismul românesc nu este o simplă variantă a lui. El a apărut și s-a dezvoltat în cu totul alte condiții social-istorice și mai ales în cu totul alt context literar. La noi, simbolismul nu a avut un caracter antiparnasian, ci și-a asimilat parnasianismul.

Simbolul. Termenul de *simbolism* provine din cuvîntul grecesc *symbolon* (semn de recunoaștere), intrat în limbă prin filieră franceză *(symbole)*. Simbolul este un substituent; el înlocuiește expresia directă, vorbirea noțională, mediind cunoașterea pe calea analogiei și a convenției. Odată cu evoluția limbajului, simbolul a devenit tot mai complex, folosindu-se în toate domeniile culturii, iar în literatură este un mod de constituire a imaginii artistice.

Simbolul literar concentrează în imagini elemente ale realului cu un grad mai mic sau mai mare de generalizare. Îl vom descoperi în mituri, legende sau folclor. În aria lor s-au născut simbolurile consacrate, „convenționale", cu sensuri pozitive sau negative (porumbelul, șarpele, corbul). Alături de aceste simboluri convenționale apar simbolurile desprinse dintr-un fapt trăit, raportate la un obiect sau o circumstanță. Simbolurile cuprinse în această categorie conferă, de obicei, cheia sau sensul fundamental într-o operă literară. De exemplu, în poezia romantică, simbolul este apropiat de alegorie, este un simbol descifrat, spre deosebire de poezia simbolistă, unde frecvența lui în interiorul aceleiași opere este mare, implicînd analogii și corespondențe care, fiind doar sugerate, dau poeziei un anumit grad de încifrare (de exemplu, marea poate simboliza instabilitatea, caracterul trecător al vieții omenești).

„Simbolul este structurat pe două planuri: imaginea sensibilă și conținutul pe care-l exprimă." Conținutul este fondul emotiv sau ideatic, care poate fi încifrat, sugerat prin corespondențe. Dar nu simbolul este acela care conferă specificitate curentului. El a existat, cum s-a văzut, în toate epocile (în clasicism, în romantism etc.), fiind un element de recuzită al tehnicii simboliste, ca și corespondențele, sugestia, muzica.

Sugestia. La baza tehnicii simboliste stă sugestia; corespondențele, clar-obscurul, spleen-ul, starea de inefabil, simbolul se realizează prin sugestie, de aceea, Baudelaire numea poezia „o specie de vrăjitorie evocatoare". Rolul sugestiei în realizarea simbolurilor este foarte mare. Mallarmé susține că „a numi un obiect este a suprima trei din patru părți din plăcerea poemului" și adăuga: „a sugera, iată visul!"

Metodele de realizare a sugestiei sînt variate, ele țin de formă și de conținut. Procedeele de formă constau, așa cum spunea Mallarmé, în suprimarea unui termen al comparației sau în folosirea de analogii pe jumătate exprimate. În acest sens vedea Macedonski *„poezia viitorului"* — ca o artă a sugestiei; D. Anghel vorbește și el de exprimarea inexprimabilului, iar Ov. Densusianu arată că motivul nu trebuie comunicat prea direct, ci mai mult sugerat. Așa cum s-a menționat, toate celelalte elemente ale tehnicii simboliste — simbol, corespondențe, muzică, sinestezie etc. — se realizează prin sugestie.

„Corespondențele". Corespondențele sînt un mod de reflectare, de luminare a zonelor ascunse ale realității. Ideea fundamentală a simbolismului constă în exprimarea unor corespondențe între eul

Pierre Puvis de Chavannes — *Sărmanul pescar*

poetului (universul mic) și lume (universul mare), care se traduc la nivelul receptivității prin simboluri. Ele tind să exprime raporturile ce există pe baza unor afinități secrete între părțile componente ale unui întreg; tot în categoria corespondențelor intră și analogiile între senzații, emoții, imagini de naturi diferite.

Principiul corespondențelor audiovizuale este cunoscut din secolul al XVII-lea. Mai tîrziu, Voltaire va descoperi analogii între tonurile muzicale și cele ale culorilor. Liszt și Berlioz au descoperit și ei legături între sunet și culoare. Fizicianul german Hermann von Helmholtz (1821—1894) a dovedit științific existența unor relații între senzațiile vizuale și cele auditive. Există deci, obiectiv, corespondențe între senzații, între elemente ascunse ale universului, între sunet și culoare. Această descoperire a fost formulată în epoca simbolistă, și ea s-a numit *audiție colorată*.

În poezie, descoperirea corespondențelor aparține lui Baudelaire *(Correspondances*[1] — *Corespunderi; Les fleurs du mal — Florile răului)*. Poezia are ca punct de plecare credința că există o unitate a lumii în temeiul căreia senzațiile de ordin diferit comunică între ele: „Parfum, culoare, sunet se-ngînă **și-și răspund". Taina aceasta adîncă nu se oferă ochiului comun, care observă numai exterior lumea,** ci aceluia înzestrat cu facultăți superioare, al artistului. Poetul devine demiurgul care creează lumea din cuvinte menite să sugereze idei (Mallarmé). A. Rimbaud, în poemul *Vocale*, dezvoltă și el ideea unor corespondențe între culoare și sunet: A — negru, E — alb, I — roșu, U — verde, O — albastru. Este ceea ce se cheamă *sinestezie* (mijloc prin care sînt puse în relație de echivalență realități receptate de simțuri diferite; transferul elementelor, specific sinesteziei, este metaforic). Pentru R. Ghil, dimpotrivă, I este albastru, O — roșu.

[1] CORESPUNDERI

Natura e un templu ai cărui stîlpi trăiesc
Și scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceață;
Prin codri de simboluri petrece omu-n viață
Și toate-l cercetează c-un ochi prietenesc.

Ca niște lungi ecouri unite-n depărtare,
Într-un acord în care mari taine se ascund,
Ca noaptea sau lumina, adînc, fără hotare,
Parfum, culoare, sunet se-ngînă și-și răspund.

Sînt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște cîmpii.
— Iar altele bogate, trufașe, prihănite,

Purtînd în ele-avînturi de lucruri infinite,
Ca moscul, ambra, smirna, tămîia, care cîntă
Tot ce vrăjește mintea și simțurile-ncîntă.

Charles Baudelaire
(Traducere de Al. Philippide)

VOCALE

A negru, *E* alb, *I* roșu, *U* verde, *O* de-azur,
Latentele obîrșii vi le voi spune-odată:
A, golf de umbră, chingă păroasă-ntunecată
A muștelor lipite de-un hoit, jur-împrejur;

E, pînză, abur candid, umbelă-nfiorată,
Lănci de ghețari hieratici, și spițe de-un alb pur;
I, purpuri, sînge, rîsul unei frumoase guri
Cuprinsă de mînie, sau de căință beată;

U, cicluri, frămîntare a verzilor talazuri,
Adîncă pace-a turmei ce paște pe izlazuri,
Și-a urmelor săpate pe frunți de alchimie;

O, trîmbiță supremă cu țipătul ciudat,
Tăceri pe care Îngeri și Aștri le străbat
— Omega, licăr vînăt ce-n ochii Ei învie!

Arthur Rimbaud
(Traducere de Petre Solomon)

Paul Gauguin — *Călăreți pe plajă*

Prin urmare, la baza simbolismului stă această osmoză dintre poet și lumea din jur, dar nu în sensul căutărilor de analogii ușor de stabilit între starea de spirit și natură, ca în poezia populară sau la romantici, ci în sensul că simboliștii umplu lumea de obiecte cu sufletul lor, care poate fi trist, melancolic, fericit.

Muzica. Simboliștii vor plasa în lumea de obiecte și fenomene starea de inefabil, de taină, care nu poate fi descrisă și expusă, ci numai sugerată. Așa se explică de ce arta simbolistă se apropie atît de mult de muzică. Au pledat pentru muzică Verlaine („muzica înainte de toate"), Mallarmé (face distincție între funcția muzicală și cea noțional-poetică a cuvintelor), Macedonski, pentru care „arta versurilor este arta muzicii". Cuvintele capătă nuanțe subtile, ele devin muzică. Cîteva poezii simboliste au fost puse pe note *(Cînta un matelot* a lui I. Minulescu, *Note de primăvară* a lui G. Bacovia etc.).

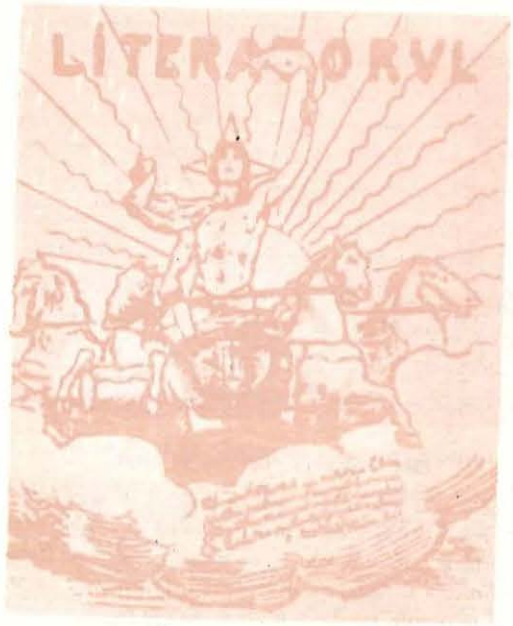
Instrumentalismul face confuzie între muzicalitate și sonoritate. Cad în această eroare Remy de Gourmont, R. Ghil, Macedonski, Minulescu. Se poate vorbi de o muzică interioară la Bacovia, care a asimilat muzica, în sensul că ea sugerează stări de spirit, în timp ce la Minulescu ea rămîne adesea exterioară.

Prozodia. Marea inovație a simboliștilor în materie de prozodie o constituie introducerea în poezie a *versului liber*. Nu toți poeții simboliști au renunțat însă la versificația clasică (Mallarmé, Verlaine, Rimbaud). În Franța versul liber a fost introdus de Gustave Kahn. René Ghil utilizează și el versul liber, încercînd să substituie sensului noțional al cuvintelor expresivitatea lor muzicală. Versul clasic apare multor poeți simboliști ca insuficient, rima este considerată ca o simplă convenție, de aceea, ei ajung la concluzia că strofa vaporoasă, cu versificație liberă, în ritm variabil, corespunde muzicii interioare. Versul liber, susțin simboliștii, produce efecte muzicale deosebite. Poemul *Hinov* al lui Macedonski, publicat în 1880, este printre primele, în Europa, în vers liber. Mai tîrziu, Macedonski renunță la versul liber, sub motivul că acesta prezintă pericolul alunecării spre proza ritmată. La noi vor scrie în vers liber Ov. Densusianu, I. Minulescu, T. Arghezi, Lucian Blaga etc.

Poeții simboliști au dat importanță problemelor de formă, ritm, creînd cele mai savante armonii verbale, pauze, asonanțe și refrenuri. La unii se ajunge la joc gratuit, de pură virtuozitate, degenerînd în formalism, manierism. În simbolismul românesc nu au luat însă amploare aceste forme, el nu este nici mistic, nu cultivă pe scară largă nici decadentismul propriu-zis. Eminescianizant la început, sentimental, decorativ și stilizat, simbolismul românesc dobîndește o nuanță expresionistă în unele versuri ale lui G. Bacovia și M. Săulescu.

Al. Macedonski — teoretician al simbolismului. La revista *Literatorul*, 1880, Al. Macedonski deschide calea noii orientări artistice. Teoretizînd simbolismul, el a dovedit totodată gust și simpatii pentru mai toate celelalte curente literare cu caracter novator

Abordînd, înainte de 1890, problema artei romantice și a celei simboliste, Macedonski susține că poetul nu este decît un instrument al senzațiilor primit



Literatorul (copertă)

de la natură, pe care le transmite apoi în formulări inedite: poezia îi apare ca o revărsare a sentimentului. Poetul accentua, astfel, latura romantică a poeziei. După 1890, în *Arta versurilor*, el relevă faptul că poezia are o muzică interioară, care este altceva decît muzicalitatea prozodică. Ideea va fi reluată în *Poezia viitorului* (1892) în care se afirmă că poezia este muzică și imagine, „formă si muzică". Originea ei s-ar găsi în misterul universal. Poezia ar avea „o logică proprie": ea „tinde să se deosebească de proză, creîndu-și un limbaj al ei propriu". Alteori, susține că poezia nu are o legătură directă cu cugetarea: „domeniul poeziei este dar departe de a fi al cugetării. El este al imaginațiunii". Într-un alt articol *(De-spre poemă)*, relevă că a fi poet înseamnă a simți: poezia să deștepte cugetarea, nu să fie ea însăși cugetare. Macedonski pledează pentru sinteza lirică și, poema trebuind să cuprindă stări spirituale-limită, să fie „însăși inima omului". Iată-l, deci, pe poet optînd pentru adevărata poezie; așa se explică rezervele pe care le va manifesta în momentul cînd simbolismul devine, în parte, extremist și decadent. După Macedonski, „decadența nu ține seama de principiile fundamentale ale naturii omenești și ale naturii înconjurătoare" *(Decadentismul)*.

După 1900, Macedonski îl va critica pe Mallarmé pentru obscuritate în poezie, astfel că cel care a încercat să explice simbolismul, deschizîndu-i porțile („simbolismul este numele modului de a se exprima prin imagini, spre a da naștere, cu ajutorul lor, ideii"), spre bătrînețe vorbește despre echilibrul clasic, considerînd simbolismul „livresc și mimetic".

Ovid Densusianu. Un alt teoretician și susținător al simbolismului este Ovid Densusianu (întemeietorul revistei *Viața nouă*, 1905—1925). Simbolismul lui Densusianu este polemic prin atitudinea de combatere a epigonismului eminescian și a sămănătorismului, prin proclamarea principiului libertății și a progresului în artă.

Densusianu cerea o literatură nouă, afirmînd că specificul național nu este un monopol al sămănătoriștilor, ci apare în orice operă scrisă de români; el nu se găsește numai la țară, este prezent și în mediul citadin, adică pretutindeni în spațiul românesc. Directorul *Vieții noi* pledează pentru o artă adresată celor inițiați, prin aceasta urmărind nu izolarea artei de popor, ci ridicarea maselor la nivelul *elitelor*, pentru că, în accepția lui, „*artă pentru artă*" înseamnă „*artă înaltă*".

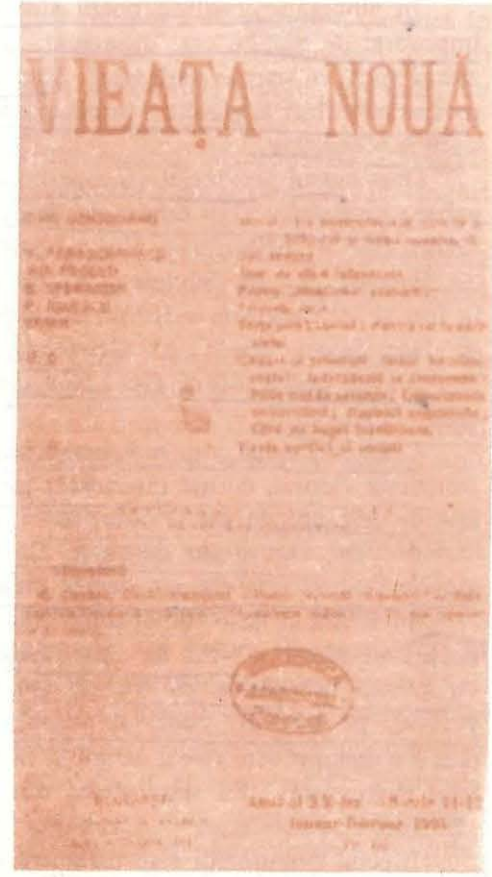
Simbolismul, așa cum îl înțelegea Densusianu, trebuia să reflecte viața în desfășurarea ei, viața totală. Densusianu vorbește și despre influența lui Wagner asupra simbolismului, fapt comentat, dealtfel, de Macedonski, Șt. Petică, Tr. Demetrescu, iar I. Minulescu îl numește pe compozitorul german în versul: «Culoarea wagnerienelor motive», atunci cînd vorbește de culoarea verde.

Teme și motive simboliste. În diversitatea ei, tematica poeziei simboliste exprimă, în ultimă analiză, *o atitudine de inaderență la o lume prozaică, mercantilă, deci la climatul societății capitaliste*. Uneori, poeții comunică direct sentimentul de nemulțumire, adoptă atitudini protestatare.

Cînd tema socială devine manifestă, modul prea direct al expresiei încalcă cerințele esteticii simboliste *(Serenada muncitorului* de G. Bacovia). De regulă, poetul simbolist nu-și strigă revolta, ci recurge la poza de damnat, destăinuie starea de spleen, starea de solitudine, susținute de o întreagă recuzită caracteristică simbolismului, care voalează suportul imediat al acestor stări, izvorîte din neacceptarea unor realități sociale. Atitudinea față de societate rezultă din felul în care se reflectă în versuri — indirect — *condiția poetului și a poeziei*. Conflictul cu societatea poate exista în stare latentă, și atunci poetul este insinuant, sau se manifestă fățiș. Prin oricare din aceste atitudini, poetul respinge burghezia închistată, animat fiind de un sentiment de dăruire pornit dintr-un cuget generos. Astfel procedează Emil Isac, I. Minulescu, D. Iacobescu.

Poeții apar în societate ca apostoli triști (D. Iacobescu), pentru că poezia este plătită cu bulgări de noroi (I. Minulescu). De aici, starea lor de spleen: „Sînt obosit, o, Doamnă, și putred ca un veac/ Ce, îngrășat cu aur, cu fard și cu minciună,/ Tînjește melancolic și-așteaptă să apună,/ Simțind că-l stăpînește o boală fără leac" (D. Iacobescu). Apare și ideea de geniu trist, închis „în cerc barbar și fără sentiment" (G. Bacovia).

Condiția poetului și a poeziei include un patos antiburghez, în creația lui Macedonski, Emil Isac, G. Bacovia, un anume sentimentalism umanitarist în lirica lui I.C. Săvescu, Tr. Demetrescu, Șt. Petică. Existența poetului se consumă într-un climat ostil, fixat pe două coordonate: o atitudine protestatară,



Viața nouă (copertă)

motivată psihologic, izvorîtă dintr-o stare de oboseală, din sentimentul sfîrșitului de veac și al declinului, din repulsie față de stereotipia vieții burgheze (Șt. Petică, I.C. Săvescu, I. Minulescu) pe de o parte; conștiința nedreptății sociale și evenimentul social, consemnate cu acuitate (Tr. Demetrescu, M. Săulescu, Emil Isac, G. Bacovia), pe de altă parte.

Traian Demetrescu este un poet al proletariatului *(Proletarii)*. Mihail Săulescu va prevesti, justițiar, transformarea socială; copiii își pierd copilăria din cauza mizeriei, în poezia lui E. Isac, iar Bacovia exprimă dorul „de vremuri mari". *Serenada muncitorului* izvorăște din starea de neliniște a filozofului proletar, care va cînta „*Serenada cea din urmă*", în credința împlinirii idealului de libertate. Poezia lui Bacovia conține accente de protest și ironie, din ipostaza unui damnat, sau, în tonalitate de imn, implică accente luminoase și optimiste: „Să mai surîd numai o clipă,/ Sculați ai muncii proletari".

În sfera socialului se înscrie și *poezia orașului*, indiferent dacă este tîrg sau mare oraș; mediul urban zdrobește individualitatea. Despre orașul mic, care osifică spiritele, au scris Macedonski, Mircea Demetriad, I. Minulescu, Tr. Demetrescu și mai ales G. Bacovia.

In ambianța orașului, poeții sînt damnați, lumea agonizează, orașul este împovărat de triști, este blestemat: „S-auzi tușind o tuse-n sec, amară,/ Prin ziduri vechi ce stau în dărîmare". Tîrgul bacovian este dezolant, cartierele „democratice", chiar și grădinile publice, unde cîntă fanfara militară, nu pot îndemna decît la resemnare.

Dacă orașul provincial este spațiul angoasei și al spleen-ului, și aglomerările urbane provoacă același sentiment de pustiu și tristețe: „Orașul luminat electric/ Dădea fiori de nebunie —/ Era o noapte de septembre/ Atît de rece și pustie" (G. Bacovia). La M. Săulescu, cetatea modernă este locul unor uriașe energii. E. Isac și M. Cruceanu surprind marele oraș în preajma primului război mondial (E. Isac, *Sirena fabricii;* M. Cruceanu, *Seară în cetate)*.

Marele oraș a fost de fapt cîntat pentru prima oară de Macedonski, în *Rondelul Parisului-iad.*

Universul social cuprins în orașul străin și neprielnic generează izolare morală, conștiința vidului, derută interioară. Însingurarea și spleen-ul sînt motive generate de orizontul închis al orașului.

Motivul singurătății descinde din romantism. În simbolism el își pierde grandoarea, nu este clamat, devine elegiac și intim.

Șt. Petică îi dă o dimensiune tragică: „Bătui la porțile străine,/ Și-nchise porțile-au rămas". Nota de singurătate este îmbogățită cu melancolia tăcerii, cu gesturi nehotărîte, cu triști apăsătoare, la D. Anghel. Bacovia se simte pribeag pe pămînt, odaia îl sufocă, precum sicriul. O cauză a excitabilității și a agitației este starea de gol în care liniștea devine apăsătoare sau provoacă stări nelămurite: „Eu stau, și mă duc și mă-ntorc", „Stau singur în cavou", „Singur, singur, singur", „Eu singur cu umbra".

Efectul singurătății este melancolia și spleen-ul, „*Motivul spleen-ului* presupune un amestec de plictiseală profundă, dezolare și tristețe abstractă, fără ca poetul să ajungă la decepție și pesimism propriu-zis, ca în romantism" (L. Bote).

În literatura universală, spleen-ul simbolist a fost exprimat pentru întîia dată de Baudelaire. La noi, Șt. Petică, M. Săulescu interpretează acest motiv în versuri sonore nu întotdeauna adecvate naturii lui,în timp ce Iacobescu și Bacovia îl comunică la modul autentic. Lidia Bote consideră spleen-ul poeților simboliști români ca o prelungire a dorului poeziei populare, complicat însă la nivelul existenței urbane. Șt. Petică scrie: „Mi-e dor de-un cîntec plin de jale,/ De-o adiere parfumată". La Traian Demetrescu starea de farmec este și ea asociată cu „jalea unui dor pribeag".

Simbolismul reprezintă un rafinament al senzațiilor și al emoțiilor, datorită vieții urbane, explorării unor tărîmuri exotice, necunoscute. Starea este de reverie, poeții simboliști sînt atrași, în evadările lor, *de mister*, de dorința de a se elibera din mediul social apăsător.

În poezia europeană, Maeterlinck este cel care a cultivat cu mai multă perseverență misterul. La noi, acesta apare mai mult în latura psihologică, enunțat ca la D. Anghel și St. O. Iosif, sau exterior, ca în declamațiile retorice ale lui Ion Minulescu.

Evadările, tentația avîntării spre mari depărtări cu miraje și tărîmuri misterioase, într-o imagistică imprecisă, constituie o adevărată categorie tematică în simbolismul românesc. Reprezentativ în acest sens este I. Minulescu, poet al marilor plecări, cu obsesia exoticului, atracția către zonele sudului, tropicale, sau extrem-orientale, cu vegetații tentaculare.

Marea plecare o inițiază însă, în poezia noastră, Macedonski: „Întindeți pînzele, băieți.../ Un vînt subțire se ridică/ Albastra mare se despică". D. Anghel este atras de necunoscut, Davidescu călătorește fără țintă, M. Săulescu este chemat de depărtările eterne, pe Șt. Petică îl atrage Levantul, Minulescu cutreieră Mediterana, Antilele, Macedonski — Orientul arab. Nordul îi atrage pe D. Anghel și I.C. Săvescu.

Exotismul se realizează și prin vocația pentru atmosfera de legendă și de mister, poeții manifestînd interes pentru feeria de ev mediu. Sînt invocate castele, castelane. Pe de altă parte, în scrieri ca poemul dramatic *Solii păcii* (Șt. Petică) și poezia *Cu sufletul și noaptea* (M. Săulescu) se realizează fuziuni ale simbolismului cu basmul, inspirația fiind autohtonizată.

Natura. Spre deosebire de poezia romantică, natura nu mai este subiect, ci stare sufletească, exprimată muzical ori cromatic, sau decor. Astfel, parcul, grădina, statuile, orizonturile marine sînt prezentate static. În jurul obiectelor plutesc muzica și parfumul, în spații nedefinite, ca în poezia lui Baudelaire; poeții își propun să dezvăluie corespondențele din natură. Percepția vizuală a naturii îi apropie de impresioniști, în sensul estompării contururilor sub impresia luminii. Simboliștii cîntă amurgurile subordonate stărilor afective; tonul este însă explicativ: Șt. Petică mărturisește că, așa cum se stinge seninul zilei, „așa pierit-a căldura altor zile bune"; N. Davidescu, în *Inscripții*, D. Iacobescu, în *Quasi*, evocă amurgul pe fluviu, Elena Farago cîntă „șoaptele amurgului".

Bacovia devine un „liric al culorilor", audițiile lui sînt colorate (sinestezie). Natura la Bacovia este aparent statică: toamna, plînsul, golul, somnul, frigul, căldura, rîsul, ploaia se mișcă întocmai ființelor vii. Culorile dominante sînt

Nicolae Dărăscu — *Piața Teatrului în ploaie* (București)

cenușiul, negrul, albul; culorile obsesiei: roșul, violetul, galbenul, expresii ale stărilor anxioase. Ploaia și toamna îi strivesc sensibilitatea.

Motivul ploii — începînd cu Macedonski *(Cîntecul ploaiei)* — și al toamnei apare la toți simboliștii. Critica a semnalat ecouri eminesciene în poezia toamnei. Sonetele lui Eminescu în care toamna constituie prilej de aduceri-aminte, într-o lumină sură, filtrată de soare, se prelungesc în poezia lui Al. Petroff, Tr. Demetrescu, Șt. Petică: „O, lasă toamna care piere/ Graiul dulcilor povești". La Ion Pillat apar, în poezia toamnei, trecutul, iubirea pierdută, dar și bogatul rod al toamnei, perceput vizual și olfactiv.

Poezia *toamnei* va excela însă în lirica bacoviană, copleșind întregul univers *(Lacustră)*. Sentimentul ploii aduce stări depresive: „Ce melancolie, Plouă, plouă, plouă", pînă la enervarea exasperantă: „O bolnavă fată vecină răcnește la ploaie rîzînd". Sentimentul de sfîrșit de lume legat de ploaia abundentă apare și în poezia lui E. Isac, M. Săulescu: „Plouă-ncet și nu înceată" (E. Isac). La I. Minulescu, sentimentul ploii intră în analogie cu existența stereotipă: „Umede de-atîta ploaie,/ Orășeni pe trotuare/ Par păpuși automate...". Alteori, la I. Minulescu, își face loc nota jovială, ușor estetizantă și exterioară: „Plouă gris ca-ntr-o stampă japoneză". N. Davidescu sugerează o lumină bolnavă, lumina felinarelor învăluite-n ploaie, în timp ce D. Iacobescu trăiește intens sentimentul ploii: „Afară plouă, plouă.../ Prin porțile deschise/ Se vede cimitirul în mine".

De la tratarea anecdotică pînă la trăirea dramatică, cu descoperirea sentimentului „tîrziului" și al „pustiului" (L. Ulici), pulverizînd categoriile de spațiu și timp, se dezvăluie drama nerealizării („Tîrziu clavirul moare", „cîntecul

geme tîrziu", „va fi tîrziu în ziua aceea", „și tare-i tîrziu și n-am mai murit", „s-asculți pustiul", „pierdut în muzeul pustiu", „pierdut într-o provincie pustie" — G. Bacovia).

Există și *spleen-ul* de iarnă, spectacolul ei este lugubru, nevroza generînd adevărate stări de delir: „Hau, hau, departe la stele-nghețate". Iarna, cerul este de plumb, ca și toamna; pustiul se lățește și peste lume ninge „ca-ntr-un cimitir".

Tabloul bacovian conține elemente de contrast cromatic, cele două suprafețe, cîmpul abatorului și patinoarul dau dimensiune elementului biologic conjugat cu puritatea naturii, a zăpezii: „Ninge grozav pe cîmp la abator/ Și sînge cald se scurge în canal,/ Plină-i zăpada de sînge animal/ Și ninge grozav pe-un trist patinor" (G. Bacovia).

Primăvara va fi și ea generatoare de nevroze. Culorile crude, soarele anemic îi strivesc poetului nervii. De aceea, va exclama: „Trupul ce-ntreg mă doare" (G. Bacovia). Alteori, primăvara este receptată într-un alt registru, cu toate simțurile: „...o pictură parfumată, cu vibrări de violet".

Amestecul de anotimpuri creează o stare de ambiguitate într-o abandonare voită, în care sentimentul morții pornește din ideea descompunerii (D. Iacobescu).

Iubirea. Simboliștii nu încadrează tematica iubirii în contextul naturii. Cele două elemente nu formează, ca la romantici, un tot. Poeții vor găsi însă corespondențe în comunicarea sentimentelor. Ei vor exprima direct sentimentul, implicînd trăiri intense, manifestate prin reacții vitaliste (Macedonski) sau maladive (Bacovia). Predilecția pentru parfumuri și muzică este de ordin vital. Macedonski, M. Săulescu, Șt. Petică iubesc viața, sînt însetați de ea. Ei cîntă energiile cosmice, iar procesul lîncezirii, ca și cel al anemiei sau al nevrozei devin rareori trăire propriu-zisă, rămînînd simplă manieră.

Al. Macedonski publică, în 1886, în *La Walonie*, o poezie, *Nevroză*, și, pe urmele lui, Șt. Petică, N. Davidescu, D. Anghel, I. Minulescu scriu și ei „nevroze" (la ultimii doi, nevroza este o poză, este exterioară). La D. Iacobescu *starea de nevroză* este autentică, iar la Bacovia atinge nuanțe de delir.

Erotica simbolistă, pe lîngă motivul nevrozei, implică si un univers floral. Femeia este hieratică, se mișcă într-o lume dematerializată sau nostalgia prezenței ei se manifestă olfactiv, ca la Șt. Petică, pentru care făptura iubită este „o rază parfumată", vorba femeii este „parfum de nard". Un univers floral binecunoscut aduce volumul *În grădină*, al lui D. Anghel. Florile amintesc de cei morți, de statornicia în dragoste etc.

În poezia de dragoste, Bacovia păstrează ecouri eminesciene sau, gesticulînd, rîsul se amestecă cu plînsul; alcoolul, tremurul, suspiciunea, spaima, nevoia de ocrotire își fac loc pe rînd: „Deschide, dă drumul, adorato,/ Cu crengi și foi uscate am venit", „Ascultă, tu, bine, iubito,/ Nu plînge și nu-ți fie teamă,/ Ascultă, cum greu, din adîncuri,/ Pămîntul la dînsul ne cheamă".

Este necesar să amintim și latura intimistă a poeziei de dragoste, prin prezența obiectelor — întîlnită mai întîi la Macedonski și cultivată mai apoi de D. Anghel, N. Davidescu, I. Pillat, I. Minulescu. Apar, astfel, odaia, tablourile, scrinul, biblioteca. Pe Bacovia, interiorul camerei îl apasă: lampa afumată, hîr-

tiile de scris, fotoliile și soba se subordonează unei anumite stări: „Și mînă fotoliul spre sobă,/ La horn să asculți vijelia,/ Sau zilele mele tot una —/ Aș vrea să le-nvăț simfonia.// Mai spune s-aducă și ceaiul/ Și vino și tu mai aproape/ Citește-mi ceva de la Poluri/ Să ningă... zăpada ne-ngroape". Focul, ceaiul și lampa apar paralel cu sentimentul căderii zăpezii, sentiment de sfîrșit de lume. Senzația de căldură este asociată cu dimensiunea temporală care aduce „sentimentul morții". Înconjurat de lumină și alb, poetul exclamă: „E ziuă și ce întuneric!" Spre deosebire de Bacovia, Minulescu vine cu o poză „juvenilă de incorigibil sentimental", ușor superficial: „Tu crezi c-a fost iubire-adevărată,/ Eu cred c-a fost o scurtă nebunie".

Instrumente muzicale. Simbolismul aduce în poezie o gamă de instrumente muzicale, realizînd corespondențe între emoție și instrumentul muzical: vioara, violina exprimă emoții grave; clavirul — tristețea și sentimentul disperat al iubirii; caterinca evocă medii sărace; fluierul este funebru; fanfara trezește melancolii; pianina, mandolina constituie motive uneori exterioare, decorative, alteori vor intra în substanța și în atmosfera generală a poeziei.

La noi, Șt. Petică evocă toate instrumentele muzicale: vioară, mandolină, pian, harfă. D. Iacobescu, I. Minulescu, N. Davidescu percep muzica sentimental, iar Bacovia, grav, dezvăluindu-ne stări nevrotice: „Iubita cîntă-un marș funebru.../ Ea plînge și-a căzut pe clape/ Și geme greu ca în delir/ În dezacord clavirul moare".

Culorile sînt în corespondență cu instrumentele muzicale, piculina este o pictură parfumată a primăverii; amurgul însoțește cîntecul viorilor (Șt. Petică — *Cînd viorile tăcură*). Muzica lui Bacovia este stridentă și irită; la Davidescu este maiestuoasă, la Șt. Petică — vaporoasă, la Minulescu se tînguie în romanțe.

Concluzii. Apărut sub impulsul simbolismului francez, simbolismul românesc se diferențiază de el, ca urmare a condițiilor social-istorice și culturale deosebite în care a luat naștere. Nefiind un curent antiparnasian, ci antiromantic, respingînd nu un anume stil artistic, ci romantismul retoric minor, desuet, și sămănătorismul, el și-a încorporat parnasianismul, în loc să se ridice împotriva lui. Prin simbolism poezia românească s-a înnoit artistic, și-a îmbogățit considerabil mijloacele de expresie, instrumentele prozodice, lărgindu-și tematica îndeosebi prin orientarea spre lumea orașului.

TEME

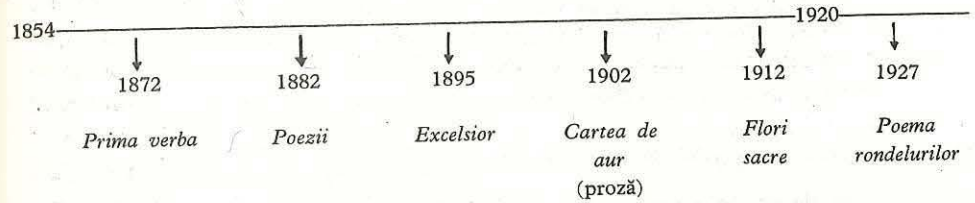
1. **Originalitatea simbolismului românesc.**
2. **Care sînt temele și motivele simboliste menite să demonstreze cunoașterea lumii pornită din „interior în exterior"?**
3. **Tematica socială în lirica poeților simboliști.**

BIBLIOGRAFIE

Bote, Lidia — *Simbolismul românesc*, E.P.L., Buc., 1966.
Micu, D. — *Început de secol* — 1900—1916, Ed. Minerva, Buc., 1970.

ALEXANDRU MACEDONSKI

1854—1920



Alexandru Macedonski

Alexandru Macedonski este un scriitor din perioada de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, care face trecerea de la romantismul eminescian spre curentele moderne, în primul rînd spre simbolism.

Poet, prozator și dramaturg, Macedonski este, înainte de toate, autorul *Nopților* și al *Rondelurilor*, primele aparținînd romantismului, prin ultimele întorcîndu-se spre clasicism. Între aceste două extreme se consumă celelalte experiențe estetice, cum ar fi parnasianismul, dar mai cu seamă simbolismul.

Fără să fi dus lipsă de adepți și admiratori — a fost șef de școală literară, încurajînd numeroși tineri scriitori, printre care Tudor Arghezi, Gala Galaction, George Bacovia, Tudor Vianu, pe care-i publică în revistele sale „Literatorul" și „Liga ortodoxă" —, Macedonski a fost un poet contestat în viața literară a timpului, victimă, între altele, a propriului său orgoliu.

O puternică conștiință a valorii de sine l-a ajutat însă pe poet să depășească atitudinea negatoare a contemporanilor săi și să nutrească o nestrămutată încredere într-o viitoare recunoaștere, peste generații:

„Dar cînd patru generații peste moartea mea vor trece,
Cînd voi fi de-un veac aproape oase și cenușă rece,
Va suna și pentru mine al dreptății ceas deplin
Ș-al meu nume, printre veacuri, înălțîndu-se senin,
Va-nfiera cu o stigmată neghiobia dușmănească
Cît vor fi în lume inimi și o limbă românească".

La mai puțin de o jumătate de veac de la moartea poetului, valoarea operei macedonskiene a fost, într-adevăr, recunoscută integral atît de către istoria literară cît și de către cititori.

NOAPTEA DE DECEMVRIE

Pustie și albă e camera moartă...
Și focul sub vatră se stinge scrumit...
Poetul, alături, trăsnit stă de soartă,
Cu nici o schinteie în ochiu-adormit...
Iar geniu-i mare e-aproape un mit...

Și nici o schinteie în ochiu-adormit.

Pustie și albă e-ntinsa cîmpie...
Sub viscolu-albastru ea geme cumplit...
Sălbatică fiară, răstriștea-l sfîșie —,
Și luna-l privește cu ochiu-oțelit...
E-n negura nopții un alb monolit...

Și luna-l privește cu ochi oțelit.

Nămeții de umbră în juru-i s-adună...
Făptura de humă de mult a pierit,
Dar fruntea, tot mîndră, rămîne în lună —
Chiar alba odaie în noapte-a murit...

Făptura de humă de mult a pierit.

E moartă odaia, și mort e poetul...
În zare, lupi groaznici s-aud, răgușit,
Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul,
Un tremol sinistru de vînt-năbușit...
Iar crivățul țipă... — dar el, ce-a greșit?

Un haos, urgia se face cu-ncetul.

Urgia e mare și-n gîndu-i, ș-afară,
Și luna e rece în el, și pe cer...
Și bezna lungește o strașnică gheară.
Și lumile umbrei chiar fruntea i-o cer.

Și luna e rece în el, și pe cer.

Dar scrumul sub vatră, deodată, clipește...
Pe ziduri, aleargă albastre năluci...
O flacără vie pe coș izbucnește,
Se urcă, palpită, trosnește, vorbește...

— „Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?"

Și flacăra spune: „Aduc inspirarea...
Ascultă, și cîntă, și tînăr refii...
În slava-nvierei îneacă oftarea...
Avut și puternic emir, voi să fii".
Și flacăra spune: „Aduc inspirarea"
Și-n alba odaie aleargă vibrarea.

Răstriștea zăpezei de-afară dispare...
Deasupră-i e aur, și aur e-n zare —
Și iată-l emirul orașului rar...
Palatele sale sunt albe fantasme,
S-ascund printre frunze cu poame din basme,
Privindu-se-n luciul pîrîului clar.

Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul...
Prin aer, petale de roze plutesc...
Mătasea-nflorită mărită cu firul
Nuanțe, ce-n umbră, încet, vestejesc...
Havuzele cîntă... — voci limpezi șoptesc..
Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul.

Și el e emirul, și are-n tezaur,
Movile înalte de-argint și de aur,
Și jaruri de pietre cu flacări de sori;
Hangiare-n tot locul, oțeluri cumplite —
În grajduri, cai repezi cu foc în copite,
Și ochi împrejuru-i — ori spuză, ori flori.

Bagdadul! cer galben și roz ce palpită,
Rai de-aripi de vise, și rai de grădini,
Argint de izvoare, și zare-aurită —
Bagdadul, poiana de roze și crini —
Djamii — minarete — și cer ce palpită.

Și el e emirul, și toate le are...
E tînăr, e farmec, e trăsnet, e zeu,
Dar zilnic se simte furat de-o visare...
Spre Meka se duce cu gîndul mereu,
Și-n fața dorinței — ce este — dispare —
Iar el e emirul, și toate le are.

Spre Meka-l răpește credința — voința,
Cetatea preasfîntă îl cheamă în ea,
Îi cere simțirea, îi cere ființa,
Îi vrea frumusețea — tot sufletu-i vrea —
Din tălpi pînă-n creștet îi cere ființa.

Dar Meka e-n zarea de flacări — departe —
De ea o pustie imensă-l desparte
Și pradă pustiei cîți oameni nu cad?
Pustia e-o mare aprinsă de soare,
Nici cîntec de paseri, nici pomi, nici izvoare —
Și dulce e viața în rozul Bagdad.

Și dulce e viața în săli de-alabastru,
Sub bolți lucitoare de-argint și de-azur,
În vie lumină tronînd ca un astru,
Cu albele forme de silfi împrejur,
În ochi cu lumina din lotusu-albastru.

Dar iată și ziua cînd robii și-armează...

Cămile gătește, și negrii-armăsari,
Convoiul se-nșiră — în zori schinteiază,
Pornește cu zgomot, — mulțimea-l urmează
Spre porți năpustită cu mici și cu mari.

Și el ce e-n frunte pe-o albă cămilă,
Jar viu de lumină sub roșu-oranisc,
S-oprește, o clipă, pe verdele pisc,
Privindu-și orașul în roza idilă...

S-oprește, o clipă, pe verdele pisc...
Din ochiul său mare o lacrimă pică,
Pe cînd, de sub dealuri, al soarelui disc
În gloria-i de-aur încet se ridică...

Și lacrima, clară, lucește și pică...

Din apa fîntînei pe care o știe
În urmă, mai cere, o dată, să bea...
Curmalii-o-nfășoară c-o umbră-albăstrie...
Aceeași e apa spre care venea
Copil, să-și alinte blondețea în ea —
Și-ntreagă, fîntîna, e tot cum o știe.

E tot cum o știe, — dar searbăd la față,
Sub magica-i umbră, un om se răsfață...
Mai slut e ca iadul, zdrențos, și pocit,
Hoit jalnic de bube — de drum prăfuit,
Viclean la privire și searbăd la față.

De nume-l întreabă emirul, deodată,
Și-acesta-i răspunde cu vocea ciudată:
— La Meka, plecat-am a merge și eu.
— La Meka?... La Meka?... și vocea ciudată:
— La Meka! La Meka! răsună mereu.

Și pleacă drumețul pe-un drum ce cotește...
Pocit, șchiop și searbăd, abia se tîrește...
Și drumu-ocolește mai mult — tot mai mult,
Dar mica potecă sub pomi șerpuiește,
O tînără umbră, de soare-l ferește,
Auzu-i se umple de-un vesel tumult,
Și drumu-ocolește mai mult — tot mai mult.

Iar el, el emirul, de-asemenea pleacă —
Pustia l-așteaptă în largu-i s-o treacă...
Prin prafu-i se-nșiră cămile și cai,
Se mistuie-n soare Bagdadul, și piere
Mai șters decît rozul de flori efemere,
Mai stins decît visul pierdutului rai.

În largu-i, pustia, să treacă-l așteaptă...
Și el naintează — și calea e dreaptă —

E dreaptă — tot dreaptă — dar zilele curg,
Și foc e în aer, în zori, și-n amurg —
Și el naintează — dar zilele curg.

Nici urmă de ierburi, nici pomi, nici izvoare...
Și el naintează sub flacări de soare...
În ochi o nălucă de sînge — în gît
Un chin fără margini de sete-arzătoare...
Nisip, și deasupra, cer roșu — și-atît. —
Și toți naintează sub flacări de soare.

Și tot fără margini pustia se-ntinde,
Și tot nu s-arată orașul preasfînt —
Nimic n-o sfîrșește în zori cînd s-aprinde,
Și n-o-nviorează suflare de vînt —
Lucește, vibrează, și-ntruna se-ntinde.

Abia, ici și colo, găsesc, cîteodată,
Verdeață de oază cu dor așteptată...
Săgeată, aleargă cal alb și cal murg,
Cămilele-aleargă săgeată și ele,
La cîntecul apei se fac ușurele...
Izvor sau citernă în clipă le scurg
Dar chinul reîncepe — și zilele curg.

Și tot nu s-arată năluca sublimă...
Și apa, în foale, descrește mereu...
Cînd calul, cînd omul, s-abate victimă,
Iar mersul se face din greu, și mai greu...
Cu trei și cu patru, mor toți plini de zile,
Dragi tineri, cai ageri, și mîndre cămile.

Și tot nu s-arată cetatea de vise...
Merindele, zilnic, în trăiști se sfîrșesc...
Prădalnice zboruri de paseri sosesc...
S-aruncă pe leșuri cu ciocuri deschise,
Cămile, cai, oameni cad, pier, se răresc...
Doar negrele paseri mereu se-nmulțesc —
Și tot nu s-arată cetatea din vise.

Cetatea din vise departe e încă,
Și vine și ziua cumplită, cînd el,
Rămas din toți singur, sub cer de oțel,
Pe minte își simte o noapte adîncă... —
Cînd setea, cînd foamea —, grozave la fel,
Pe piept, ori pe pîntec, îi pun cîte-o stîncă
Prin aeru-n flacări, sub cerul de-oțel.

Pierduți sunt toți robii, cu cai, cu cămile...
Sub aeru-n flacări, zac roșii movile.
Nainte — în laturi — napoi — peste tot,
Oribil palpită aceeași culoare...

E-aprins chiar plămînul hrănit cu dogoare,
Iar ochii se uită zadarnic, cît pot —
Tot roșu de sînge zăresc peste tot
Sub aeru-n flacări al lungilor zile.

Și foamea se face mai mare — mai mare,
Și, zilnic, tot cerul s-aprinde mai tare...
Bat tîmplele... — ochii sunt demoni cumpliți...
Cutremur e setea, ș-a foamei simțire
E șarpe, ducîndu-și a ei zvîrcolire
În pîntec, în sînge, în nervii-ndîrjiți... —
Bat tîmplele... — ochii sunt demoni cumpliți

Abia mai pășește cămila ce-l poartă...
Speranța, chiar dînsa, e-n sufletu-i moartă
Dar iată... — părere să fie, sau ea?...
În zarea de flacări, în zarea de sînge,
Lucește... — Emirul, puterea și-o strînge...
Chiar porțile albe le poate vedea...
E Meka! E Meka! ș-aleargă spre ea.

Spre albele ziduri, aleargă — aleargă,
Și albele ziduri, lucesc — strălucesc,
Dar Meka începe și dînsa să meargă
Cu pasuri, ce-n fundul de zări o răpesc,
Și albele ziduri, lucesc — strălucesc!

Ca gîndul aleargă spre alba nălucă,
Spre poamele de-aur din visu-i ceresc...
Cămila, cît poate, grăbește să-l ducă...
Dar visu-i nu este un vis omenesc —
Și poamele de-aur lucesc — strălucesc —
Iar alba cetate rămîne nălucă.

Rămîne nălucă, dar tot o zărește
Cu porți de topaze, cu turnuri de-argint,
Și tot către ele s-ajungă zorește,
Cu toate că știe prea bine că-l mint
Și porți de topaze, și turnuri de-argint.

Rămîne nălucă în zarea pustiei
Regina trufașă, regina magiei,
Frumoasa lui Meka — tot visul țintit,
Și vede pe-o iasmă că-i trece sub poartă...
Pe cînd șovăiește cămila ce-l poartă...
Și-n Meka străbate drumețul pocit,
Plecat șchiop și searbăd pe drumul cotit —
Pe cînd șovăiește cămila ce-l poartă...

Și moare emirul sub jarul pustiei —
Și focu-n odaie se stinge și el,
Iar lupii tot urlă pe-ntinsul cîmpiei,

Și frigul se face un brici de oțel...
Dar luna cea rece, ș-acea dușmănie
De lupi care urlă — ș-acea sărăcie
Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,
Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,
Ș-acea izolare, ș-acea dezolare,
Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare...

Murit-a emirul sub jarul pustiei.

(Al. Macedonski, *Opere II, Poezii*,
Editura pentru literatură, București, 1966)

Geneza poemei. Cînd scria, în 1901, *Noaptea de decemvrie*, Macedonski publicase cu mulți ani în urmă *Nopțile (Noaptea de noiemvrie, Noaptea de februarie* sau *Noaptea de ianuarie)* cu un puternic caracter social, critic și protestatar. Își armonizase, de asemenea, lira pentru a intona acel luminos imn de slavă închinat purității și frumuseții naturii din *Noaptea de mai*. Avea, așadar, o bogată experiență artistică și își privea cu luciditate trecutul bîntuit de tot felul de inamiciții literare, pentru a se considera un poet blestemat, nedreptățit de o societate la ale cărei forme și rînduieli nu putea adera. *Noapte de decemvrie* trebuie înțeleasă ca o poemă în care, de pe poziții etice ferme, Macedonski își consideră și-și fixează condiția: să treacă prin viață demn, luînd pieptiș piedicile, încrezător în steaua lui de mare poet care nu face concesii de nici un fel, în primul rînd de natură artistică, mereu cu ochii spre idealul său artistic intangibil.

Cu 11 ani înainte, adică în ianuarie 1890, Macedonski publicase, în ziarul „Românul", un poem în proză, intitulat *Meka și Meka*, în care valorifica o legendă orientală, spațiu natural și spiritual mult îndrăgit de poeții mai noi, de la romantici la parnasieni și simboliști.

Meka și Meka conține o parabolă, dictată de inspirația „cu limbă de foc", într-o noapte de decembrie, cu ger și zăpadă, a unui poet sărac și în dezacord cu lumea guvernată de vanitate și aur. Un prinț arab, Ali-ben-Máhomet-ben Hassan, primește cu limbă de moarte, de la tatăl său, îndemnul de a nu se abate nici-

Alexandru Macedonski (caricatură)

odată de la calea cea dreaptă. Acest principiu etic, lăsat moștenire odată cu o imensă avere, este respectat cu sfințenie de tînărul prinț. Plecat în pelerinaj la Meka, cetatea sfîntă a musulmanilor, prințul își alcătuiește un convoi strălucit și îndestulat, din servitori, cămile, cai și provizii, cu care urma să străbată *drumul drept* peste imensa pustie arabă. Tot spre Meka pleacă și cerșetorul Pocitan-ben-Pehlivan, care preferă *calea ocolită* și singuratică. Convoiul prințului piere, într-adevăr, în deșert. Ali are viziunea înșelătoare a cetății, ca într-o Fata Morgana, și i se pare, înainte de a muri, că Pocitan pătrunde prin poarta strălucită a „Mekăi pămîntești", pe cînd el trece pragul „Mekăi cerești". De unde titlul și semnificațiile poemei în proză *Meka și Meka*.

După 11 ani, Macedonski revine asupra subiectului și, decantînd în materia parabolei publicate în „Românul" noi înțelesuri simbolice, dă naștere celei mai valoroase dintre *Nopțile* sale.

Semnificații și simboluri, structură compozițională și limbaj poetic în *Noaptea de decemvrie*. Cum s-ar traduce, așadar, povestea emirului din Bagdad? Eroul poemului devine simbolul credinței nestrămutate în ideal, al capacității omului superior de a rămîne ferm pe drumul ales, pe drumul drept, de a face față, depășindu-le, tuturor obstacolelor ce se ivesc în calea lui spre acest ideal. La rîndul ei, cetatea sfîntă, Meka, se încarcă de semnificațiile simbolice ale acestui ideal. Nu are importanță dacă emirul atinge sau nu idealul său, pentru că scopul poemului nu a fost să transmită un asemenea mesaj, ci să înfățișeze etica omului superior, atitudinea lui în relație cu viața, cu piedicile acesteia și cu idealul țintit. O dovedește „izbînda" drumețului pocit, simbol al omului comun, dobîndită în urma unui șir întreg de compromisuri simbolizate în poem de drumul șerpuit sub pomii umbroși și întovărășit de susurul vesel al izvoarelor. Drumul ocolit devine simbolul eticii inferioare a omului comun, dispus în orice moment la compromisuri, așa cum traversarea pustiei bîntuite de soarele dogoritor reprezintă conduita omului superior, inflexibil în hotărîrea lui de a nu face concesii asprimilor vieții.

Atîtea simboluri nu epuizează însă bogăția de semnificații a poemului. E vorba, pe de altă parte, de drama geniului în aspirația lui permanentă spre absolut, de „tragedia idealului în veci neatins", cum zicea Lovinescu. Mai mult, coborînd semnificațiile la dimensiunile obișnuite ale umanului, putem vedea în ipostaza emirului fascinat de imaginea strălucitoare a Mekăi preasfinte simbolul sufletului omenesc mereu încercat de alte și alte tentații ale necunoscutului. Precumpănitoare rămîne însă, în urzeala de simboluri a poemei lui Macedonski, problematica eticii pe care un individ sau altul o are față de atingerea idealului către care tinde.

Din perspectiva condiției dramatice a omului de geniu, *Noaptea de decemvrie* se înrudește îndeaproape, ca semnificație a conținuturilor sale, cu *Luceafărul* lui Eminescu. Cu alte mijloace, cei doi poeți înrudiți pînă la un punct și prin substanța esteticii romantice, diferențiază, fiecare în felul său, etica omului de geniu, de aceea a oamenilor de rînd.

Structura poemului se organizează, în funcție de aceste conținuturi, pe trei momente principale sau, altfel spus, pe două părți legate între ele de *motivul inspirației*:

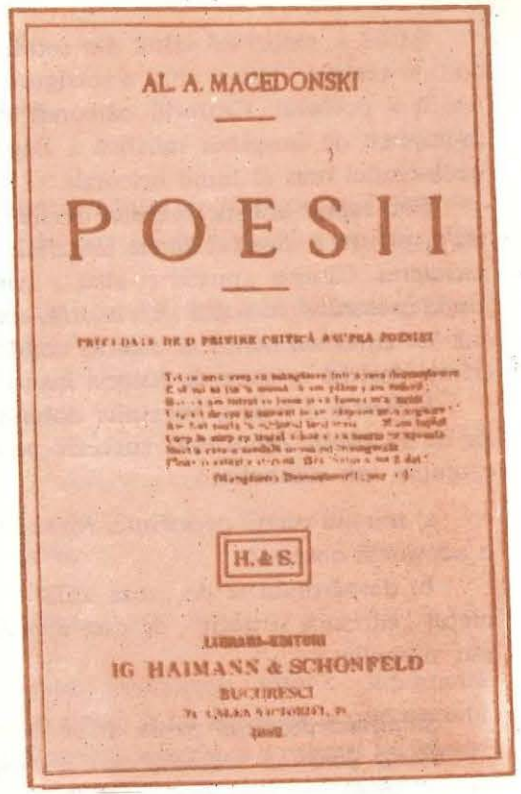
1) Imaginea creatorului înfățișat în context social la modul simbolic (versurile 1—28).

2) Motivul inspirației (versurile 29—39).

3) Lupta pentru atingerea absolutului, prezentată în chip alegoric-simbolic (versurile 40—227).

1) *Prima parte* îl înfățișează pe poet într-un mediu ambiant și natural ostil, o realitate neconvenabilă acestuia, de unde nevoia de a o converti într-o alta, convenabilă.

2) Poetul își caută condiția lui de artist în „flacăra vie" a inspirației. Pentru aceasta e necesară mortificarea elementului material:



Poezii (copertă)

Nămeții de umbră în juru-i s-adună...
Făptura de humă de mult a pierit,
Dar fruntea, tot mîndră, rămîne în lună —
Chiar alba odaie în noapte-a murit...

Făptura de humă de mult a pierit.

E moartă odaia, și mort e poetul...

și dislocarea lui integrală de către elementul spiritual:

Dar scrumul sub vatră, deodată, clipește...
Pe ziduri, aleargă albastre năluci...
O flacără vie pe coș izbucnește,
Se urcă, palpită, trosnește, vorbește...

— *„Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?"*

Și flacăra spune: „Aduc inspirarea:..
Ascultă, și cîntă, și tînăr refii...

Astfel se realizează saltul din cotidian în fantastic, din material în spiritual, dintr-o realitate într-o alta, transfigurată artistic, închipuită de energia sufletească a poetului. Cititorul pătrunde pe nesimțite prin această poartă, fiind întîmpinat de imaginea mirifică a Bagdadului, în care poetul e însuși emirul strălucitului oraș al lumii orientale.

Sub raport stilistic, *simbolul* devine figura poetică centrală în primele două părți, pentru a zugrăvi datele materiale ale condiției poetului în relația lui cu societatea. Cîmpia „pustie și albă", „viscolu-albastru", „ochiu-oțelit" al lunii, „lupii groaznici" ce s-aud „Cum latră, cum urlă, cum urcă.../ Un tremol sinistru" sînt tot atîtea simboluri ale acestei condiții damnate a artistului, simboluri descifrate dealtfel ca atare de autorul însuși la finele poemei.

3) *Partea a treia* a poemului dobîndește o mai pronunțată tentă epică. Un șir de momente înfățișează succesiv pe bogatul emir în diferitele ipostaze ale evoluției sale simbolice:

a) mirajul cetății preasfinte, Meka, devine pentru prințul „rozului Bagdad" o adevărată obsesie;

b) despărțindu-se de „roza idilă" a Bagdadului, emirul întîlnește pe drumețul „zdrențos și pocit", de care apoi se desparte, fiecare urmîndu-și drumul său simbolic:

Și pleacă drumețul pe-un drum ce cotește...
Pocit, șchiop și searbăd, abia se tîrește...
Și drumu-ocolește mai mult — tot mai mult,
Dar mica potecă sub pomi șerpuiește,
O tînără umbră, de soare-l ferește,
Auzu-i se umple de-un vesel tumult,
Și drumu-ocolește mai mult — tot mai mult.

Iar el, el emirul, de-asemenea pleacă —
Pustia l-așteaptă în largu-i s-o treacă...
Prin prafu-i se-nșiră cămile și cai,
Se mistuie-n soare Bagdadul, și piere
Mai șters decît rozul de flori efemere,
Mai stins decît visul pierdutului rai.

c) prințul din Bagdad străbate drumul drept peste întinsurile fără sfîrșit ale deșertului, lăsîndu-și în nisipurile și arșița lui neiertătoare strălucita-i caravană și ajungînd el însuși la capătul puterilor;

d) din amorțeala desperării îl scoate viziunea înșelătoare a Mekăi:

Emirul, puterea și-o strînge...
Chiar porțile albe le poate vedea...
E Meka! E Meka! ș-aleargă spre ea.

Spre albele ziduri, aleargă — aleargă.

Și albele ziduri, lucesc — strălucesc,
Dar Meka începe și dînsa să meargă
Cu pasuri, ce-n fundul de zări o răpesc,
Și albele ziduri, lucesc-strălucesc!

e) în timp ce frumoasa lui Meka „rămîne nălucă în zarea pustiei", emirul vede cum drumețul „zdrențos și pocit", de care se despărțise la plecarea din Bagdad, intră în cetatea sfîntă;

f) „Și moare emirul sub jarul pustiei", iar poetul descifrează definitiv simbolurile poemei, dovedindu-se adeptul doctrinei estetice a romanticilor:

Dar luna cea rece, ș-acea dușmănie
De lupi care urlă — ș-acea sărăcie
Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,
Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,
Ș-acea izolare, ș-acea dezolare,
Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare...

Descifrînd simbolurile, ultimele versuri îndeplinesc încă o importantă funcție în plan compozițional: ele readuc pe cititor la realitatea de la care poemul a plecat, dînd operei o structură unitară. Valoarea intrinsecă a poemei lui Macedonski rezidă în echilibrul armonios dintre bogăția semnificațiilor simbolice, complexitatea structural-compozițională și frumusețea limbajului artistic. Acest limbaj este, mai cu seamă în partea a treia, **metaforic,** cu semnificația relevantă, fără dificultate în decodare, de unde marea frecvență a **definiției poetice** ca varietate a metaforei. Astfel „*Pustia e-o mare aprinsă de soare*" (vers 77); chinuiți de febra exasperantă a deșertului nesfîrșit, „*ochii sunt demoni cumpliți*" (vers 181), iar foamea „*E șarpe*, ducîndu-și a ei zvîrcolire/ În pîntec, în sînge, în nervii-ndîrjiți..." (versurile 183—184). Uneori asemenea definiții poetice apar în serii enumerative, ca în acest vers ce „definește" tinerețea, puterea, frumusețea și bogăția emirului, care „*E tînăr, e farmec, e trăsnet, e zeu*" (vers 64).

Excelsior (copertă)

Sînt folosite, firește, și metaforele propriu-zise. Emirul aflat în fruntea convoiului „pe-o albă cămilă" devine, în razele roșii ale soarelui ce se ridică *„în gloria-i de aur"* (vers 97), *„Iar viu de lumină sub roșu-oranisc"* (vers 91); Bagdadul se pierde în zare, în urma convoiului pornit spre Meka, „mai stins decît *visul pierdutului rai*". Rămas singur în imensitatea pustiei, emirul „Pe minte își simte *o noapte adîncă*" (vers 167), iar setea și foamea „grozave la fel/ Pe piept, ori pe pîntec, *îi pun cîte-o stîncă*" (vers 169) — două metafore prin care poetul înregistrează stări fiziologice provocate de epuizarea fizică și sufletească. Dimpotrivă, plecat tot spre Meka, dar pe un drum ce evită marele deșert, drumețul „searbăd la față" simte că „Auzu-i se umple de-un *vesel tumult*", metaforă admirabilă pentru muzica învolburată a unui izvor aflat la marginea pustiei.

Epitetele sînt, de cele mai multe ori, strîns înrudite cu metafora, în afară de epitetele ornante, plasticizante sau cromatice apărînd și sintagme ce surprind atenția cititorului: „O *tînără* umbră de soare-l ferește" (versul 119), „Privindu-și orașul în *roza* idilă" (versul 93) etc.

Macedonski folosește și figuri de stil mai rare, precum *metonimia:* „Hangiare-n tot locul — *oțeluri cumplite*" (versul 55) sau *sinecdoca*, pentru a cărei ilustrare ar trebui citată întreaga strofă cuprinsă între versurile 58—62, unde alternanța sinecdocă—metaforă conduce la imaginea edenică a Bagdadului:

Bagdadul! *cer galben și roz ce palpită*
Rai de-aripi de vise, și rai de grădini,
Argint de izvoare, și zare-aurită —
Bagdadul, *poiana de roze și crini —*
Djamii — minarete — și cer ce palpită.

Întîlnim și alte procedee: în strofele cu pondere mai mare în semnificația fundamentală a poemei e folosită repetiția unui cuvînt-cheie, precum: *Meka*, în versurile 112—114, spre a sublinia obsesia cetății preasfinte; *dreaptă*, în versurile 129—130, pentru a reliefa principiul etic de căpetenie al emirului; *nălucă*, în versurile 198—209, pentru a înfățișa caracterul înșelător, himeric, intangibil al idealului rîvnit. Alteori apar cuvinte dintr-un același cîmp semantic, ca în strofa cuprinsă între versurile 69 și 73, unde *răpește, cheamă, cere* (cu trei apariții), *vrea* (cu două apariții) converg toate spre sensul de *atracție irezistibilă*, obsesivă.

Critica literară mai veche și mai nouă a insistat mult asupra armoniilor verbale pe care poetul român al *Nopților* le-a creat nu numai în poema *Noapte de decemvrie*, ci în mai toată creația sa. S-a vorbit și se vorbește de o anumită magie a potrivirii cuvintelor și Tudor Vianu a stabilit că unul din secretele acestei magii ar consta în tehnica refrenului, a repetiției savant urmărite în urzeala textului poetic: *„Refrenul domină întreaga tehnică poetică a lui Macedonski. În tehnica refrenului se declară caracterul magic al poeziilor lui Macedonski, virtutea lor înfășurătoare și obsedantă. Repetarea primului vers la sfîrșitul strofei de patru este un mijloc de nenumărate ori folosit de Macedonski... încît întreaga*

compoziție este făcută dintr-o alternanță de refrene, între care sînt prinse versurile rămase nerepetate. Structura unor astfel de poeme este esențial muzicală. I-am putea da numele de compoziție împletită".

Concluzii. *Noaptea de decemvrie* reprezintă izbînda artistică cea mai deplină a operei macedonskiene. Prin problematica ei etico-filozofică, precum și prin virtuozitatea versificației, care face din poemă o adevărată simfonie modernă în care tehnica contrapunctului conduce la suportul polifonic al conținutului ideatic, Macedonski se înalță pe culmile marii arte poetice.

Prin temă, ideologie și simbolistică, poetul e romantic; prin vraja muzicală a textului, prin cultul pietrelor prețioase, prin predilecția nuanței cromatice, Macedonski e simbolist. Astfel, după ce exercițiile sterile ale instrumentalist-simbolismului se consumaseră, poetul realiza în *Noaptea de decemvrie* o strălucită sinteză între tradiția romantică și elementele novatoare ale simbolismului.

TEME

1. Comentați structura compozițională a poemului, punînd-o în relația ei firească cu semnificațiile și conținuturile simbolice ale operei.
2. Alcătuiți o compunere plecînd de la conținutul următoarei strofe:

Spre Meka-l răpește credința — voința,
Cetatea preasfîntă îl cheamă în ea,
Îi cere simțirea, îi cere ființa,
Îi vrea frumusețea — tot sufletu-i vrea —
Din tălpi pînă-n creștet îi cere ființa.

RONDELUL ROZELOR CE MOR

E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădini, și mor și-n mine —
Ș-au fost atît de viață pline,
Și azi se sting așa ușor.

În tot, se simte un fior.
O jale e în orișicine.
E vremea rozelor ce mor —
Mor în grădini, și mor și-n mine.

Pe sub amurgu-ntristător,
Curg vălmășaguri de suspine,
Și-n marea noapte care vine
Duioase-și pleacă fruntea lor...
E vremea rozelor ce mor.

ÎNTREBĂRI

1. Care este compoziția și structura rondelului?
2. Ce rol are refrenul în sublinierea ideii și a muzicalității versului?

DIMITRIE ANGHEL

1872—1914

În grădină —1905
Fantazii —1909
Fantome (proză) —1911
Oglinda fermecată, fantazii (proză) —1911

1872 ——— 1914

1891 — Debutează cu poezii, în revista „Contemporanul".

1893 — *Călătorii în Franța, Italia, Spania, Elveția*. Redactor la „Adevărul".

1908 — Publică „Caleidoscopul lui A. Mirea", scris împreună cu St. O. Iosif.

Dimitrie Anghel

D. Anghel este un temperament romantic, pe care se va grefa, nuanțat, influența parnasiană și cea simbolistă, păstrînd, mai ales în primele poezii, muzica eminesciană. G. Călinescu subliniază influența lui Albert Samain, care s-a impus în poezia franceză prin volumul *În grădina Infantei*. D. Anghel, în volumul *În grădină* (1905), se afirmă ca poet original, modern prin sensibilitate și expresie. Tonul este confesiv, în tradiție romantică, iar universul floral este tradus în simboluri deschise, în desene clare și delicate, în ritm iambic. Universul florilor constituie un mediu propice izolării, poetul căutînd o lume de seninătate și puritate discretă: „Eu mi-am ales lumea florilor, căci în lumea lor mi-am petrecut copilăria... Miresmele toate, pe care trupurile florilor le exhală, m-au făcut să știu ce-i îmbătarea și să-mi pot fermeca singur, oriunde-aș fi, întunericul".

Imaginile plastice fac loc olfactivului, care filtrează sentimentul, creînd acea stare de vis pe care tehnica simbolistă o sugerează cu deosebită autenticitate. Lumea florilor constituie universul spiritual al poetului. Volumul *Fantazii* (1909) mărturisește înclinarea spre feeria romantică, spre reverie. Este o evadare, o călătorie pe tărîmurile imaginației, dar, așa cum remarcă Șerban Cioculescu, fantezistul este lucid și intelectualizat.

Elegiac în primul volum, în cel de-al doilea — poezia mării, poezia de dragoste, marea tăcere, durerea, pustiul, scurgerea timpului sînt susținute sensibil pînă la patetic.

Ideea de artă, realizată pe calea sugestiei, cristalizînd experiențe și sentimente, constituie obiectul meditației poetului în mai multe poezii: *Imn*, *Himera*, *Cîntecul greierului*.

ÎN GRĂDINĂ

Miresme dulci de flori mă-mbată și mă alintă gînduri blînde...
Ce iertător și bun ți-e gîndul, în preajma florilor plăpînde!
Rîd în grămadă: flori de nalbă și albe flori de mărgărint,
De parc-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint.

Sfioase-s bolțile spre sară, și mai sfioasă-i iasomia:
Pe fața ei neprihănită se-ngînă-n veci melancolia
Seninului de zare stînsă, și-n trandafiri cu foi de ceară
Trăiesc mîhnirile și plînge norocul zilelor de vară.

Atîtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă:
Parcă-mi arunc-o floare roșă o mînă albă de fantasmă,
Și-un chip bălan lîng-o fereastră răsare-n fulger și se stînge...
De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sînge.

Ca nalba de curat odată eram, și visuri de argint
Îmi surîdeau cu drag, cum rîde lumina-n foi de mărgărint,
Și dulci treceau zilele toate, și-arar dureri dădeau ocoale...
Ah, amintirile-s ca fulgii rămași uitați în cuiburi goale!

Poezia *În grădină* face parte din volumul cu același titlu, publicat în 1905. În acest volum, poetul, prin intermediul florilor, relevă simțiri omenești. Miresmele îi evocă amintiri ce ajung să-i transporte ființa în spații de vis, generînd o stare de reverie muzicală. Starea de euforie a poetului răspunde unor corespondențe între culoare, sunet și mai ales parfumuri, provocînd tulburări, dislocînd realul, astfel că lumea devine părere și vis: „Nu mai cunoști de-s flori de umbră sau dacă-s flori adevărate" sau „vedenii lunecă sub ramuri"; însuși poetul trece ca o „umbră fericită".

În poezia *În grădină*, ca în majoritatea poemelor din acest volum, poetul se abandonează stării de reverie, fără să cînte iubirea propriu-zisă.

Structura poeziei: Poezia se desfășoară pe două planuri: unul obiectiv, cel al grădinii, în care sînt adunate toate florile de grădină și de cîmp: nalba, iasomia, mărgărintul, trandafirul, garoafa, și unul subiectiv, al trăirilor afective. Fără ca poetul să fie un colorist, găsim și în acest poem, ca și în altele, culorile

fundamentale: albul, roșul. Alături de ele, epitetele sînt banale: dulci, bun, iertător, sfioasă. Farmecul poetic în acest prim plan este realizat de puterea de sugestie a miresmelor. Acestea îl vor purta pe poet într-un tărîm în care asperitățile existenței sînt atenuate, gîndul devine iertător și bun, iar suferințele suportabile, persistînd surdinizate în amintiri. Cadrul vizual implică atribute ce sugerează delicatețea și fragilul: florile sînt albe, iasomia e sfioasă și are fața neprihănită, trandafirii au foi de ceară și trăiesc adînc mîhnirile poetului. Epitetele, raportate la starea de spirit exprimată, devin afective. Mirosurile vor declanșa mecanismul memoriei, care realizează cel de-al doilea plan.

În perfect acord cu estetica simbolistă, din care prezențele fizice sînt eliminate, amintirea poetului nu mai trăiește decît în culoare și parfum. Mîna iubitei este albă ca și floarea, chipul ei este bălan, ea răsare eminescian și se stinge ca o stea: „De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sînge". Realitatea se dematerializează, contur și culoare nu are decît senzația, care capătă atributele realului. (Desprinderea iubitei din vălul amintirilor apare și în *Paharul fermecat:* din fundul paharului cu ceai, ținînd în mînă o roză, iubita revine și aici ca să dispară: „Ca să dispari pe urmă cu roza mea de mai,/Cu cea mai de pe urmă și mai frumoasă roză" — *Paharul fermecat.)*

Momentul zilei este sugerat în strofa a doua, în care asistăm, dealtfel, la întrepătrunderea celor două planuri. Este evocat amurgul, pe care simboliștii îl preferă pentru încărcătura nostalgică (în timp ce clasicii preferă lumina, iar romanticii, noaptea tenebroasă). Asistăm aici la o extindere pe plan cosmic a stării de spirit a poetului însingurat. Nu numai poetul devine sfios și abătut în fața unor amintiri care încep să prindă contur, ci și bolta și seninul din zare trăiesc mîhnirile și plîng norocul poetului.

Ultima strofă a poeziei vine cu o succesiune de comparații, în care tensiunea poetică scade prin transpunerea realității semnificate în simboluri repede identificabile: poetul este curat ca nalba, visurile îi surîdeau ca lumina în flori de mărgărint, amintirile sînt ca fulgii rămași în cuiburi goale. Astfel, țesătura fragilă a poemului se destramă sub fasciculul de lumină crudă, în care sugestia este înlocuită de enunț.

Concluzii. Versul lung, de 17 sau 18 silabe, cu cezură mediană și încă două cezuri secundare, rimele feminine dau sentimentul de legănare, de fluiditate, de contopire cu universul. Poetul contemplă realitatea și inspiră mirosul ce tulbură seara, transferînd fenomenele vieții într-un cadru feeric. D. Anghel este considerat un poet simbolist prin poeziile bogate în senzații și muzică de litanie. El este un temperament romantic; înclinația spre lumea din afară, pe care încearcă să ne-o deseneze, dar de care nu se poate detașa, nu atinge sugestia propriu-zisă; de aceea, poetul tălmăcește stări sufletești simboliste, fără ca tehnica să poată depăși prea mult cadrul tradițional romantic, cu implicații parnasiene.

PAHARUL FERMECAT

Visam privind în fundul paharului cu ceai
Și-n sticla străvezie, ca-ntr-o metempsichoză,
Eu m-am văzut pe gînduri ținînd în mînă-o roză,
Subt un portic de aur cu bolta de email.

Ca un turban albastru pe cerul roz de mai,
Pe-un cer mai roz ca roza care-o țineam în mînă,
Un dom se profilează, și-acum văd o fîntînă,
Spre care o caretă se-ndrumă cu alai...

În zgomote de-alămuri și-n tropote de cai
A stat acum, și iute descinde o cadînă,
Lumini multicolore s-aprind și-o albă mînă
Desprinde-un văl de purpur de pe-un obraz bălai.

Scînteie doi ochi negri... și roza mea de mai
Miroas-așa de tare cînd i-o arunc... „Stăpînă"
S-aude-un glas și iată că surugiul mînă
Și nu mai văd careta... O! tu, cine erai?

Cine-ai fost tu...? răspunde, din ce metempsichoză,
Ai revenit spre mine în tropote de cai
Ca să dispari pe urmă cu roza mea de mai,
Cu cea mai de pe urmă și mai frumoasă roză?

TEME

1. **Ce simbolizează roza, ultima roză a poetului?**
2. **Observați raportul dintre lumea reală și cea imaginară (vis); faceți o comparație cu poezia** În grădină.
3. **Explicați sensurile simbolurilor.**

ION MINULESCU

1881—1944

Romanţe pentru mai tîrziu —1908
De vorbă cu mine însumi —1913
Nu sunt ce par a fi... —1936

1881 — 1944

1900 — Pleacă la Paris, ia contact cu poezia simbolistă franceză.

1905 — Publică versuri în „Viaţa nouă", revistă simbolistă.

1908 — Scoate „Revista celorlalţi", cu un manifest simbolist.

Ion Minulescu

Ion Minulescu a scris poezii, romane *(Roşu, galben şi albastru*, 1924, *Corigent la limba română*, 1928) şi teatru.

Tematica poeziei lui se încadrează în tematica simbolistă. Poetul dorea o descătuşare a artei, o înnoire a ei, atît în conţinut, cît şi în formă. *Romanţele pentru mai tîrziu* se afiliază poeziei franceze cîntate. În schema tradiţională a romanţei, poetul învăluie sentimentul elegiac în taină, lăsînd loc motivului central, identificat uşor datorită repetiţiilor şi antitezelor, ce sînt cuprinse în intenţii şi gesticulaţii solemne sau parodice.

Procedeul de la care se pleacă este retorismul desfăşurat în enumeraţii, denumiri geografice sonore *(Ninive, Siracuza, Corint)*, monumente celebre (piramide, sfincşi), personaje mitologice (nimfe, fauni, silvani), personaje literare (Hamlet, Polonius). Poetul scrie substantive şi adverbe cu majuscule. El creează la limita dintre alegorie şi simbol.

Ion Minulescu parodiază, monologînd, tot ce se degradează: iubirea, prietenia, inconstanţa femeii, egoismul. Astfel, viaţa devine un joc desfăşurat pe o imensă scenă, pe care însuşi poetul joacă, contemplîndu-se. De aici, detaşarea ironică a poetului. Am putea admite că, fără intenţie, Minulescu a reuşit să parodieze însăşi recuzita simbolistă care circula în epocă şi pe care o discreditează prin folosirea ei excesivă, prin mimarea capricioasă a marilor sentimente. Poetul disimulează necontenit, cum singur ne-o mărturiseşte în chiar titlul unui volum: *Nu sunt ce par a fi...*

ROMANŢA CELOR TREI CORĂBII

Poezia face parte din volumul *Romanţe pentru mai tîrziu*, în care poetul, pe lîngă celelalte teme simboliste (parcuri, grădini, călătorii imaginare, regiuni exotice, erotică), realizează tema evadării spre marile depărtări, generată de o stare elegiacă, de doruri tainice. Volumul prezintă afinităţi cu poezia lui Verlaine şi Laforgue. Minulescu este verlaine-ian în muzică; dar elementul macabru şi exotic, ce-l apropie de Laforgue, rămîne în limitele pitorescului, poetul fiind un euforic şi un vitalist. La această temă mai putem enumera poeziile: *Sosesc corăbiile*, *Romanţa celor trei galere*, *Nocturnă*, poeme de substanţă, în care retorica şi grandiosul subliniază sentimentul. Fondul liric al poeziei vine dintr-o nostalgie produsă de senzaţia de plictis, care-l apasă.

Porniră cele trei corăbii...
Spre care ţărm le-o duce vîntul?...
Ce porturi tainice,
Ascunse cercetătoarelor priviri,
Le vor vedea sosind mînate de dorul tristei pribegiri?...
Ce valuri nemiloase,
Mîine,
Le vor deschide-n drum mormîntul?...
Porniră cele trei corăbii, purtînd în pîntecele lor
Grămezi de aur,
Chihlibare,
Smaralde verzi
Şi-opale blonde;
Iar sus, pe bord,
Tristeţea-acelor romanţe veşnic vagabonde,
Cîntate,
Azi, în drum spre *Poluri*,
Iar mîine-n drum spre-*Ecuator!*...

Pornirâ cele trei corăbii...
Şi-abia se mai zăresc —
Se-ngroapă
În golul zărilor pătate de violetul înserării;
Iar albul pînzelor întinse,
În cenuşiul depărtării,
Zideşte trei mausoleuri în care dorm cei duşi pe apă

Pornirâ cele trei corăbii...
Şi-n urma lor rămase portul,
Mai trist ca muntele *Golgotei* însîngerat de-un asfinţit,
Şi-n urma lor,
Pe cheiul umed,
Un singur albatros rănit
Mai stă de pază,
Ca Maria,
Venită să-şi vegheze mortul!...

Structura poeziei. Poezia cuprinde trei momente, încărcate de elemente imagistice din recuzita simbolistă; fiecare moment este punctat de acelaşi vers: „Pornirâ cele trei corăbii".

În prima parte, interogaţia explică efectul nostalgiei care a provocat evadarea: porturile tainice „le vor vedea sosind mînate de dorul tristei pribegiri" şi,

în ultima parte, a rămas mai trist „...ca muntele Golgotei însîngerat de-un asfințit". Dacă în prima parte a poemului (versurile 1—8) poetul interpretează motivul evadării cu o anume tensiune lirică, într-o tonalitate solemnă, susținută elegiac, partea a doua (versurile 9—25) se menține în marginile pitorescului, relevat prin enumerarea pietrelor prețioase („smaralde verzi", „chihlibare", „grămezi de aur"), care la alți poeți reprezintă simboluri ale unor stări de spirit. Ele se cuprind într-un decor al înserării, în care domină melancolia sugerată de culoarea violet și nostalgia dată de cenușiul marilor depărtări, cu o notă solemnă și gravă, conferită de cele trei mausoleuri, simboluri ale izolării, „în care dorm cei duși pe apă".

În ultima parte a poeziei (versurile 26—34), plecarea corăbiilor lasă portul pustiu. Cele două simboluri — muntele Golgotei și albatrosul rănit — sînt nepotrivite în substanța poeziei; albatrosul rănit simbolizînd zborul întrerupt, mînat de dorul de alte tărîmuri, iar Golgota, Maria, venită să-și păzească mortul, sînt simboluri grave într-o poezie nostalgică. Ele devin expresie a suferinței umane, a calvarului existențial — în poezia lui L. Blaga și a lui T. Arghezi —, în contextul unor întrebări sfîșietoare, raportate la sensul existenței și al chemărilor spre absolut. Dintr-o dispoziție temperamentală ușor euforică și abundentă, în această poezie cele două simboluri aduc o muzică solemnă — dar atît — în fața marilor mistere.

Romanța are o muzică interioară: în prima parte, ritmul este strîns, parcă interiorizat, pentru ca, în partea a doua, să se desfășoare larg, în versuri lungi, întinse ca valul pornit în golul zărilor. Ultima parte revine la ritmul strîns, în vers scurt, încercînd să susțină muzical interiorizarea conferită de albatrosul rănit, de zborul întrerupt.

Concluzii. Cele trei corăbii, cifra trei, deci, pietrele prețioase, porturile, Ecuatorul, Golgota, marea, albatrosul se organizează într-un ceremonial ușor exterior, alimentat de un sentiment al atracției către geografiile exotice, specifice poeziei simboliste. Lexicul se cuprinde într-o aglomerare de clișee simboliste; de aceea, și figurile poetice sînt convenționale, epitetul este banal, deși în intenția poetului efectul ar fi de supralicitare a sensului, urcînd pînă la hiperbolă: „Iar albul pînzelor întinse,/ În cenușiul depărtării,/ Zidește trei mausoleuri în care dorm cei duși pe apă".

Ne aflăm în fața unui poem deschis înțelegerii, a cărui unitate este creată de sonoritatea rimelor, de repetițiile care au mai mult un rol muzical decît de a puncta ideea. Și acest poem, ca și altele, este mărturia unei sensibilități noi în poezia românească simbolistă.

TEME

1. **De ce romanțele „trebuie zise, precum trebuie jucate «momentele» lui Caragiale"** (G. Călinescu)?
2. **Descoperiți, în poeziile lui Minulescu, sentimentul de melancolie, de insatisfacție, în dosul pozei de „vagabond", „boem" care disprețuiește totul.**

GEORGE BACOVIA

1881—1957

LOCUL LUI G. BACOVIA ÎN CONTEXTUL POEZIEI MODERNE

G. Bacovia se situează între două momente ale istoriei literare românești. El ilustrează „devenirea istorică a curentului simbolist", care evoluează spre formule lirice intermediare impresioniste și expresioniste — moderniste.

1881 — GEORGE BACOVIA — 1957

Evoluția simbolismului românesc
Al. Macedonski
D. Anghel
Tr. Demetrescu
Șt. Petică
M. Săulescu
D. Iacobescu
I. Minulescu

Plumb — 1916
Scîntei galbene — 1926
Cu voi — 1930
Comedii în fond — 1936
Stanțe burgheze — 1946

Poezia modernă și modernistă
I. Pillat
B. Fundoianu
D. Botez
I. Voronca
Al. Philippide
T. Arghezi
L. Blaga
I. Barbu

George Bacovia

Originalitatea poetului. Bacovia este unul dintre marii poeți originali de după Eminescu; despre manierismul estetic, definind atmosfera cunoscută în istoria literară sub numele de „bacovianism", au vorbit toți marii critici. Atmosfera lăuntrică particulară este, cum spunea E. Lovinescu, deprimantă: „de toamne reci, cu ploi putrede, cu arbori cangrenați, limitat într-un peisagiu de mahala de oraș provincial, între cimitir și abator... atmosferă de plumb... în care plutește obsesia morții și a neantului".

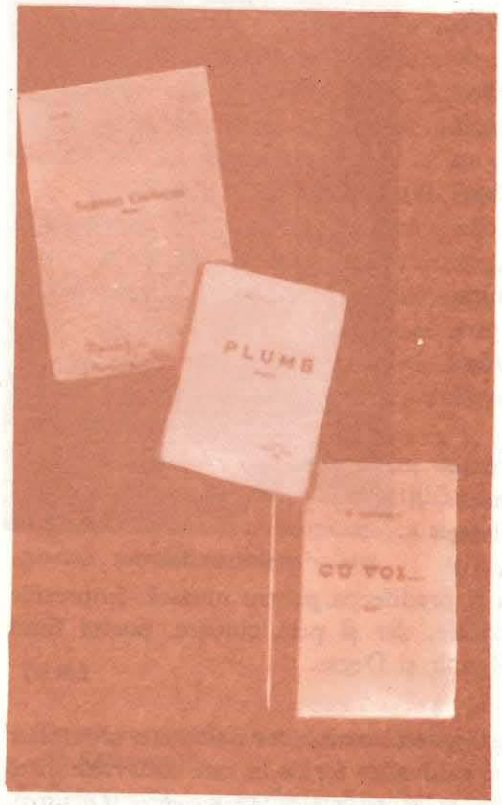
Găsim în poezia lui Bacovia influențe din E. Poe și din simbolismul francez: Rollinat, Laforgue, Baudelaire, Verlaine — prin atmosfera de nevroză, gustul pentru satanic, ideea morții, cromatica și predilecția pentru muzică. Impresiile sînt sugerate prin corespondențe muzicale, dar și prin culoare, poetul fiind influențat de pictori impresioniști, ca Renoir și Degas.

Universul poeziei. G. Bacovia este poetul toamnelor nesfîrșite, al iernilor ce dau sentimentul de sfîrșit de lume, al căldurilor toride, în care cadavrele intră în descompunere, al primăverilor iritante și nevrotice *(Decembre, Lacustră, Cuptor, Nervi de primăvară)*. Cadrul este orașul de provincie, cu parcuri solitare,

cu fanfare militare, cu cafenele sărace, cuprinse într-o realitate demoralizantă, amenințînd să se prăbușească. Alături de figurile proiectate pe acest fundal: copii și fecioare tuberculoase, o palidă muncitoare, poetul însuși, rătăcind fără sens, făcînd gesturi absurde, devin „personaje": toamna, somnul, plînsul, golul, frigul, tristețea, umezeala, răceala, nevroza, primăvara, descompunerea, vara. Ele devin, totodată, proiecții ale unei emoții poetice. Poetul este un inadaptat în societatea burgheză — de aici dorința de evadare.

Depășind volumul *Plumb*, deznădejdea rămîne permanentă, poetul are un destin tragic, dar adresează cuvinte calde proletariatului, căruia îi prevede un măreț viitor *(Serenada muncitorului, Poemă finală, Spre primăvară, Cogito)*. După 23 August 1944, va anunța că și-a „realizat toate profețiile politice".

Arta poeziei. La G. Bacovia, „sensibilitatea fuzionează cu tema lirică, astfel încît actul liric devine un act existențial". Tudor Vianu vorbea de două procedee în realizarea estetică. Poetul face asociații decorative și individualizează impresia. De fapt, Bacovia nu realizează sugestia printr-o tehnică impresionistă, nu există nuanțe în culorile bacoviene; culorile sale sînt concentrate, ele devin strigăte ale sufletului, ale trăirii. Trăirea existențială a durerii, sentimentul de pustietate și singurătate sînt elemente expresioniste realizate însă de poet prin corespondențe între sentiment și culoare, sentiment și muzică. Gama de culori este restrînsă, concentrată pe cîteva motive tipic simboliste, ele avînd corespondențe în lumea instrumentelor muzicale: urîtul, plictisul, tristețea, vagabondajul, monotonia. Melancolia gravă este sugerată de vioară și de clavir; sentimentul de monotonie îl dau culoarea violet, armonica și fanfara. Pentru nevroză — verdele crud, albastrul, rozul, iar muzical ea este susținută de violină și flaut. Sunetele devin și ele prelungiri ale naturii. Ea trimite mesaje brutale: «Natura scoate arpegii, acorduri, armonii, ...muzica sonoriza orice atom». Deci, poetul trăiește realitatea intens, «el coboară în infern», într-un bogat registru psihologic, care atinge desperarea și dezordinea lumii organice; poetul este un însingurat într-o lume care trece printr-o criză și care intră în descompunere.



Ediții princeps ale poeziilor lui Bacovia

Concluzii. Poezia lui Bacovia este un avertisment dat lumii,

de la care nu așteaptă vreun răspuns de înțelegere: de aici sentimentul vidului, rîsul absurd, nervozitatea. Bacovia experimentează procedee moderne. Trei sînt elementele care duc la dezagregarea și la dezordinea lumii: focul, care mocnește și agonizează, apa, care descompune, vîntul, ale cărui sunete sinistre reprezintă simbolic dezechilibrul lumii.

Edgar Degas — *Două balerine*

PLUMB

Dormeau adînc sicriele de plumb
Și flori de plumb și funerar vestmînt —
Stam singur în cavou... și era vînt...
Și scîrțîiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, și-am început să-l strig –
Stam singur lîngă mort... și era frig...
Și-i atîrnau aripele de plumb.

„Apariția, în 1916, a volumului de poezii *Plumb* nu a constituit, în epocă, un eveniment literar. Aceasta, datorită conjuncturii nefavorabile poeziei (România se pregătea să intre în primul război mondial), cît și datorită faptului că mare parte din poeziile volumului fuseseră anterior publicate în periodice."

Volumul poate fi socotit ca o aderență la simbolism, prin limbaj, prin unele motive, dar și ca o depășire a acestuia; prin conștiința eului, prin disoluția acestuia, atingînd — după unii critici — expresionismul.

Fără ca poezia lui G. Bacovia să conțină manifeste literare propriu-zise, prin întregul ei context realizează un univers și o artă poetică distincte. La Bacovia, poezia încetează să reprezinte lumea de obiecte; poetul dezvăluie o realitate care își are geneza în procesele sale sufletești, ea fiind o proiecție a stărilor sale de spirit. În cazul poeziei *Plumb*, ridicarea acestei sensibilități ciudate, bizare, la valoarea de singură realitate esențială este în spiritul artei expresioniste. Poetul transferă totul în muzică și culoare, ipostazele devin măști, și fiecare mască rămîne o metaforă deschisă ce implică trăirea teribilă a poetului.

Este interesant de urmărit în această poezie transformarea realității obiective, receptată de o sensibilitate aflată sub imperiul unei stări depresive, într-o realitate interioară. Astfel, lucrurile sînt asimilate stărilor sufletești, reducîndu-se la culoare, linie, stare, mișcare, prefăcînd realitatea în mister.

Structura poeziei. Cele două strofe ale poeziei corespund celor două planuri ale realității: realitatea exterioară (cimitirul, cavoul — simboluri ale unei lumi care îl determină la izolare) și realitatea interioară (sentimentul iubirii, a cărui invocare se face cu desperare, și el fiind condiționat de natura mediului).

Atmosfera acestei poezii este tulburătoare, mai întîi prin simpla evocare a unei realități: moartea, la nivelul semantic al cuvintelor folosite: sicrie, cavou, coroanele care scîrțîie, și prin repetiția cuvîntului *plumb*, cuvînt-cheie, magic, folosit obsesiv, ca determinant (el apare de trei ori în fiecare strofă, de fiecare

dată în rima versurilor 1 și 4 și la cezura versului 2), în sensul că materia nu intră în putrefacție (caracteristică generală în poezia lui Bacovia, în care universul apare descompus, oamenii înșiși sînt descompuși), ci în împietrire; presiunea fiind prea mare, poetul se pietrifică (plumbul avînd greutatea specifică mare și culoarea cenușiu-închis). Sensul acestei metafore-simbol se dezvăluie în momentul în care poetul invocă *amorul* de plumb, indicînd apăsarea sufletească, sentimentul înăbușit, impresia de univers închis, ca și cavoul în care se izolează.

Emoția poeziei este declanșată de versul al 5-lea, cu care debutează strofa a doua: „Dormea întors amorul meu de plumb". Cuvîntul *întors* realizează misterul poeziei. Este vorba de întoarcerea, cum va spune Blaga, *cu fața spre apus*, care înseamnă moarte. Amor pe care poetul zadarnic îl mai strigă, încercînd să se salveze din contextul unui univers al cărui prizonier este; de aceea, și aripile sînt de plumb, ele presupunînd deci acel *zbor în jos*, care înseamnă cădere surdă și grea, din care nici ecoul nu se mai poate înălța. Astfel, poezia crește într-o devenire sumbră.

Presarea și opresiunea ne conduc la observarea depresivității pe care, ca și în alte poezii, Bacovia ne-o prezintă sub forma unui monolog, poetul fiind concentrat asupra lui însuși, asupra devenirii lui sumbre.

S-a remarcat construcția aproape identică a strofelor (prin construcție sintactică și lexicală); de exemplu: 1 cu 5, 3 cu 7, 4 cu 8. Tonul elegiac este sugerat și de iambul care domină aproape toată poezia, alternînd cu peonul și cu amfibrahul. Muzica este realizată, de asemenea, de tonalitatea minoră a imperfectelor: dormeau, stam, era și de tonurile închise, stinse, din cuvintele: vestmînt, vînt, precum și de cele stridente, onomatopeice: scîrțîiau, frig.

Structura poeziei. Poezia are o structură armonioasă, dictată de o muzică interioară gravă. Prima strofă se repetă la sfîrșit, diferă doar versul al doilea.

LACUSTRĂ

De-atîtea nopți aud plouînd,
Aud materia plîngînd...
Sunt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre.

Și parcă dorm pe scînduri ude,
În spate mă izbește-un val —
Tresar prin somn, și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atîta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.

De-atîtea nopți aud plouînd,
Tot tresărind, tot așteptînd...
Sunt singur și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre.

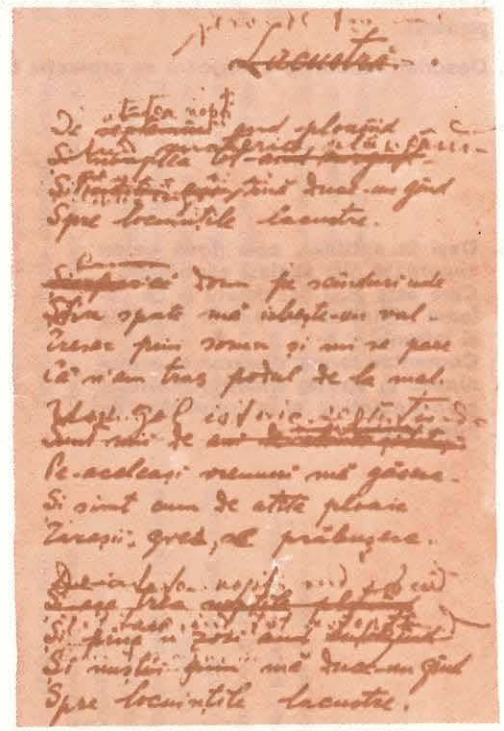
Poezia *Lacustră* se include în tematica socială; ea reprezintă sentimentul însingurării totale, într-o lume aflată în iremediabil declin. Poezia cuprinde o serie de motive, cum ar fi cel al nopții, al ploii, al golului, al morții, al plînsului și al nevrozei. Sentimentul este de dezagregare, sub imperiul apei, a lumii și, deci, și a individului, atît de aproape de moarte. Apa și focul reprezintă, în poezia lui Bacovia, moartea lentă.

Focul purifică și apa fertilizează în toată poezia poeților lumii; la Bacovia, cele două elemente duc la o dizolvare perpetuă, la o surpare continuă. Cînd apa devine o forță cosmică, dînd sentimentul de sfîrșit de lume, Bacovia se depășește pe sine, deschizînd orizonturi noi în poezie.

Descoperim o suprapunere de planuri: planul exterior, al lumii și al naturii, și planul interior. Relația dintre ele se realizează prin percepții, printr-o invazie a unei stări pornite din subconștient. Poetul tresare dintr-un somn similar morții și începutului, un somn adînc, dar și iritant, pentru că el generează amenințarea morții. Somnul lui G. Bacovia este „un somn răsturnat", pentru că presupune zvîrcolire sau coșmar. Poetul descoperă o realitate care-l desființează ca om, strivind orice inițiativă („și mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal") de a lua contact cu viața.

Prima și ultima strofă sugerează dimensiunea infinitului, printr-o senzație auditivă. Poetul aude ploaia și „materia plîngînd". Versul al doilea din ultima strofă: „Tot tresărind, tot așteptînd" este o prelungire pe plan interior a ideii cuprinse în versul al doilea din prima strofă: „Aud materia plîngînd". Plînsul cosmic al naturii, cuprins în această personificare cu valoare de simbol, se va restrînge de la expresie la impresie, semnificînd adîncirea însingurării pînă la dispariția totală. „Sunt singur și mă duce-un gînd/ Spre locuințele lacustre" semnifică întoarcerea în timp, în anistorie, pentru a sublinia sentimentul de solitudine. Prezența locuinței lacustre generalizează impresia de întoarcere în timp. Starea de nevroză, de iritare provocată în prima strofă de plînsul materiei se corelează cu spaima, cu frica din strofa a doua. Podul rămas la mal, în contextul existenței primitive, înseamnă un pericol (locuința lacustră, în epoca primitivă, îi apăra pe oameni de fiare, iar podul păstra legătura cu pămîntul, cu lumea).

În strofele a doua și a treia, locul imaginilor vizuale este luat de senzații tactile și organice „ude", „grei" și „gol". Atributul „ude" cumulează sensuri în a căror plasmă intră solitudinea, plînsul, neantul („Și parcă dorm pe scînduri ude/ În spate mă izbește-un val"); poetul nu simulează nici un gest de apărare, atunci cînd i se pare că n-a tras podul de la mal. El simte deci amenințarea morții, care-și face loc mai ales în primul vers al strofei a treia: „Un gol istoric se întinde". Substantivul *gol* reia, subliniind-o, ideea de neant, întărită de versul „Pe-aceleași vremuri mă găsesc". Poetul se confundă, așadar, cu începutul. Imaginea piloților *grei* simbolizează apăsarea, planul înclinat



Facsimilul poeziei *Lacustră* (variantă)

sau „disproporția forțelor care se apără, față de cele în ofensivă": „...de atîta ploaie/ Piloții grei se prăbușesc". Se include aici și timpul greu, orizontul greu, succesiunea nopților, lumea însăși este grea, semnificînd înfrîngerea interioară, prăbușirea, suferința, spasmul, anularea oricărui act dinamic, a oricărei inițiative.

Un anume sentiment de monotonie exasperantă îl aduce și muzica realizată în planul formei, prin gerunziile *plouînd*, *așteptînd*, care rimează cu substantivul *gînd*. Ideea de continuă eroziune este sugerată de însoțirea subiectului *val* cu predicatul *izbește* — scîndurile, fiind ude, valul se va repeta pînă la prăbușirea totală a întregului edificiu uman.

De fapt, plînsul este al poetului, ca și spaima, și frica atît de profundă, de *adîncă*, încît se extinde în spații nelimitate, cosmice: „Aud materia plîngînd", la care se adaugă și ideea de timp infinit, prin sintagma: „De-atîtea nopți", căreia îi conferă valoare de superlativ absolut.

Poetul aude plînsul naturii, ca simbol al însingurării, al izolării, trăind acut procesele de dezagregare generate de apa ca principiu cosmic.

TEME

1. **Descoperiți procedee stilistice proprii poeticii simboliste în lirica bacoviană (compunere).**
2. **Descrieți realitatea exterioară ca proiecție a emoției în lirica bacoviană.**

DECOR

3. **Deși în antiteză, cele două culori sugerează aici același sentiment. Care este acel sentiment și ce valoare stilistică reprezintă repetiția și refrenul?**
   Comentați forma: dispunerea armonioasă în strofe, simetria morfologico-sintactică și a semnelor de punctuație.

Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar:
Decor de doliu, funerar...
Copacii albi, copacii negri.

În parc regretele plîng iar...

Cu pene albe, pene negre
O pasăre cu glas amar
Străbate parcul secular...
Cu pene albe, pene negre...

În parc fantomele apar...

Și frunze albe, frunze negre;
Copacii albi, copacii negri;
Și pene albe, pene negre,
Decor de doliu, funerar...

În parc ninsoarea cade iar...

COORDONATE ALE CULTURII ROMÂNE ȘI UNIVERSALE

MITURI ÎN CULTURA UNIVERSALĂ ȘI CEA ROMÂNEASCĂ

MITURI COSMOGONICE
Se referă la crearea: zeilor, universului, omului (teogonia, cosmogonia, antropogonia).
Creația se săvîrșește prin:
— ordonarea *haosului*;
— *logosul* creator;
— *oul* inițial.
Cosmogonia vedică (indiană);
Geneza biblică;
Lumea dualã iraniană (conflictul dintre *bine* și *rău*);
Cosmosul grec — ca teatru de luptă între *zei* și *titani*.

MITURILE ELEMENTELOR
Apa: apele primordiale; ploaia roditoare (în folclorul românesc: *Paparudele*, *Caloianul*).
Focul: în unele mitologii, devine element civilizator (vezi mitul lui Prometeu).
Pămîntul: în multe mitologii, principiul născător (matern) și de echilibru între creare și recreare, ca un fel de circulație permanentă a materiei în variatele ei forme de existență.
Aerul: element de echilibru; în unele mitologii, sub forma eteruluí, echivalent (parțial) al sufletului universal.

ZEI AI PANTEONULUI
ZEI ARHETIPALI
EROI CIVILIZATORI
Zei supremi:
RA, la egipteni
BRAHMA, la indieni
MARDUK, la mesopotamieni
ZEUS, la greci
ZALMOXIS, la daci
Arhetipuri:
GHILGAMESH
PROMETEU } **Eroi civilizatori**
HERCULE }

MITURI ROMÂNEȘTI
Etnogeneza, întemeierea:
TRAIAN ȘI DOCHIA
DRAGOȘ
Existența:
MIORIȚA
MAREA CĂLĂTORIE
TINEREȚE FĂRĂ BĂTRÂNEȚE ȘI VIAȚĂ FĂRĂ DE MOARTE
Esteticul:
MEȘTERUL MANOLE
Erosul:
ZBURĂTORUL

ANTICHITATEA

Literatura popoarelor orientale	Cultura: filozofie, istorie, arte plastice	Genuri și specii literare	Literatura greacă	Literatura latină
Literatura sumero-babiloniană — Epopeea lui Ghilgamesh (primul epos cunoscut al omenirii). *Literatura egipteană* — *Imnul lui Eknaton*, sec. XIV î.e.n. (Zeul iubirii, al fertilității, al păcii) — *Cîntecul harpistului* (Vanitas vanitatum) — *Literatura învățăturilor* (dezbate probleme de filozofie, morală, practică, într-o formulă laică) — Povestirea: *Povestea naufragiatului, Povestea celor doi frați* *Literatura ebraică* — *Pentateuhul* — *Cărțile profeților* — *Psalmii* (imnuri) — *Cîntarea cîntărilor* *Literatura indiană* — *Rig-Veda* (cartea cunoașterii) — *Imnuri* închinate soarelui, pămîntului, creațiunii	*Filozofii greci* Tales Pitagora Heraclit Empedocle Protagora Socrate Democrit Platon Aristotel Epicur *Istorici* Herodot Tucidide *Arte plastice* *Frescele din Cnosos.* *Poarta leilor din Micene* Ordinul doric ionic corintic Fidias *Partenonul* Praxitele *Niké din Samothrace*	*Genul liric* Lirica erotică	Safo — *Poezii* Alceu — *Ode* Anacreon — *Ode* Teocrit — *Idile*	Catul — *Ode* Properțiu — *Elegii* Ovidiu — *Arta iubirii*
		Lirica peisagistă	Teocrit — *Idile*	Vergiliu — *Bucolicele, Georgicele* Ovidiu — *Tristele*
		Lirica socială	Arhiloh — *Poezii* Pindar — *Ode*	Luciliu — *Satire* Catul — *Carmina* Horațiu — *Satire, Epode* Ovidiu — *Pontice, Triste* Iuvenal — *Satire*
		Meditație filozofică		Lucrețiu: *Despre natura lucrurilor.* Horațiu: *Ode, Arta poetică*
		Genul epic Epopeea	Homer: *Iliada, Odiseea*	Ennius: *Annales* Vergiliu: *Eneida*
		Poemul didactic-filozofic	Hesiod: *Teogonia, Munci și zile*	Ovidiu: *Metamorfozele* Vergiliu: *Georgicele*
		Genul didactic Epistola		Horațiu: *Epistole*
	La Roma			
— *Mahabharata* — *Ramayana* — *Kalidasa*: *Sakuntala* (sec. V î.e.n.) *Literatura chineză* *Cartea cîntecelor* *Literatura persană* — *Avesta* — credințe religioase	Cato Cicero Cezar Seneca Pliniu Tacit Titus Livius Boethius	Fabula	Esop	Fedru: *Fabule*
		Epigrama		Marțial: *Epigrame*
		Romanul	Longos: *Dafnis și Cloe* Lucian: *Dialogurile morților*	Petroniu: *Satyricon* Apuleius: *Măgarul de aur*
		Genul dramatic Tragedia	Eschil: *Orestia, Prometeu încătușat* Sofocle: *Oedip rege, Antigona* Euripide: *Medeea, Ifigenia în Aulida*	Naevius: *Calul Troian* Ennius: *Sabinele* Seneca: *Medeea*
		Comedia	Aristofan: *Pacea* și *Păsările*	Plaut: *Ulcica, Soldatul fanfaron.* Terențiu: *Andria*
		Genul oratoric		Cato, Cicero, Cezar — discursuri
		Texte istorice, filozofice, estetice	Herodot (istoric) Plutarh: *Viețile paralele ale oamenilor iluștri* Platon: *Banchetul* Aristotel: *Poetica* *Tratatul despre sublim* (atribuit, în mod greșit, lui Longin)	Cezar, Titus Livius, Tacit Horațiu: *Arta poetică* Boethius: *Mîngîierile filozofiei*

LITERATURA EVULUI MEDIU

PRELIMINARII			Reprezentanții care deschid drumul spre Renaștere:
— Decade sistemul sclavagist. — Nobilii se află în vîrful piramidei sociale. — Clerul, puternic, monopolizează învățămîntul, filozofia, știința. — Invazia arabilor în Peninsula Iberică influențează dezvoltarea științei, a filozofiei, a culturii europene: *O mie și una de nopți* (sec. X) — Literatura persană: Firdousi — *Cartea regilor* Omar Khayyam (c. 1040—1123) Hafiz (1300—1389) — În evul mediu începe procesul de formare a națiunilor europene (franceză, engleză, spaniolă, italiană, română, rusă).		*Poeme epice:* *Beowulf* (Anglia) *Cîntecul Nibelungilor* (Germania) *Cîntecul lui Roland* (Franța) *Cîntecul Cidului* (Spania) *Cîntecul oastei lui Igor* (Rusia)	
	Epica — *Romanele cavalerești:*	Ciclul antic: — *Romanul Troiei* — *Romanul lui Alexandru cel Mare* Ciclul breton: — Romanul *Mesei rotunde* — Romanele Graalului — Romanele lui Tristan	François Villon: *Micul testament; Marele testament; Balada spînzuraților* Dante Alighieri: *Divina comedie* Chaucer: *Povestirile din Canterbury*
	Lirica	*Trubadurii și truverii* — Franța *Minnesängerii* — Germania *Dulcele stil nou* — Italia *Viața nouă* — Dante Alighieri	
	Dramaturgia	— Teatrul misterelor — Miracolele — Farsele	
	Genul alegorico-didactic	— *fabliaux* — *Romanul vulpii* — *Romanul trandafirului*	

RENAȘTEREA

Cuvîntul *Renaștere* derivă din verbul *a renaște*, după fr. *Renaissance*, it. *Rinascimento*. Renașterea este o mișcare literară, artistică și științifică cuprinsă în perioada sec. XIV—XVI (Italia), sec. XVI (Franța, Germania, Țările de Jos), a doua jumătate a sec. al XVI-lea și începutul sec. al XVII-lea (Anglia, Spania) și sec. al XVI-lea, al XVII-lea și prima jumătate a sec. al XVIII-lea (Țările române), caracterizată prin reactualizarea (renașterea) valorilor antichității, prin afirmarea plenară a omului în cultură, știință și civilizație.

Preliminarii	Caracteristici și fundamentarea filozofică	Renașterea și umanismul în Țările române
Renașterea este o epocă de înflorire economică, socială și culturală, generată de: descoperirile geografice, dezvoltarea burgheziei, apariția capitalului industrial și comercial, înflorirea orașelor, progresul științei și al artei, descoperirea tiparului, Reforma. (Ovidiu Drimba, A. Oțetea)	— Umanismul Renașterii dă o nouă configurație manifestărilor umaniste anterioare (umanismul antichității, al creștinismului, cavaleresc, popular, oriental) în funcție de noile condiții determinante. — Raționalitatea lumii (antidogmatism și anticlericalism). — Filozofia umanismului renascentist: implică filozofia, teologia, estetica, etica, afirmînd încrederea în puterea nelimitată, de titan, a omului. — Setea de perfecțiuni geometrice. — Materialitatea lumii și a vieții. — Admirația anticilor. — Natura, ca model al artei.	Caracteristici: — Umanismul are ca sursă cultura renascentistă de tip occidental sau oriental și umanismul popular. — Reconstituirea istoriei. — Latinitatea limbii și a poporului român. — Unitatea și continuitatea poporului român în spațiul carpato-danubian-pontic. — Lupta pentru independență. — Reflecția filozofică asupra condiției umane.

REPREZENTANȚII RENAȘTERII

Știință	Literatură, arte plastice, muzică	
Leonardo da Vinci (fizică, matematică) N. Tartaglia, G. Cardano, F. Viète, S. Stevin (matematicieni) Paracelsus (medicină, filozofie) N. Copernic, G. Bruno, Tycho Brahe, Galileo Galilei, J. Kepler (astronomie, cosmologie) S. Stevin, Galileo Galilei (fizică)	Italia:	Fr. Petrarca, G. Boccaccio, N. Machiavelli, L. Ariosto, T. Tasso, Leonardo da Vinci (literatură) Enea Silvio Piccolomini (orator, istoric, scriitor) Pico della Mirandola (filozofie, științe) A. Mantegna, Piero della Francesca, S. Botticelli, Donatello, Leonardo da Vinci, Rafael, Tizian (pictori și sculptori) Michelangelo (poet, sculptor, pictor, arhitect, inginer) D. Bramante, L.B. Alberti (arhitecți) G.P. Palestrina (muzician)
	Franța:	P. Ronsard, M. Montaigne, F. Rabelais (literatură) J. Goujon, G. Pilon (sculptori) Jean și François Clouet (pictori)
	Anglia:	Th. Morus, W. Shakespeare, E. Spenser, C. Marlowe (literatură)
	Spania:	M. Cervantes, Lope de Vega, Calderon de la Barca (literatură)
	Germania și Țările de Jos:	Erasmus din Rotterdam, Hans Sachs (literatură) Albrecht Dürer, H. Holbein, L. Cranach, Jan van Eyck, Pieter Bruegel cel Bătrîn (pictori)
	Țările române:	Nicolaus Olahus (1493–1568). Voievozii: Ștefan cel Mare, Despot-Vodă, Neagoe Basarab, C. Brîncoveanu, Dimitrie Cantemir. Cronicarii: Gr. Ureche, Miron și Nicolae Costin, Stolnicul C. Cantacuzino. Monumente de artă, mănăstiri ridicate de Ștefan cel Mare, Neagoe Basarab, C. Brîncoveanu. Cetăți și castele din Transilvania, meșteri zugravi: Pîrvu Mutu

CLASICISMUL

Curent literar-artistic; apare în Franța în secolele XVII—XVIII; se caracterizează prin reactualizarea artei antichității greco-latine. Clasic = fr. *classique*; lat. *classicus* are mai multe accepții: a) exponenți ai culturii antichității greco-latine; b) autori ce constituie curentul artistic din sec. XVII—XVIII — *clasicismul*; c) scriitori reprezentativi (ca valoare) ai unei literaturi, indiferent de curentele cărora le-au aparținut.

IZVOARELE CLASICISMULUI
Poeticile antichității
Aristotel, Horațiu
Poeticile Renașterii

ESTETICA CLASICISMULUI, FUNDAMENTAREA FILOZOFICĂ — PRINCIPII
N. Boileau: *Arta poetică*
R. Descartes: *Discurs asupra metodei*
— Rațiunea ca facultate esențială a omului
— Nevoia de ordine și de logică
Primatul rațiunii în artă
Cenzurarea fanteziei, măsură, echilibru, armonie, adevăr, bine și frumos
Se îmbină utilul cu plăcutul; bunul gust
Opera de artă trebuie să respecte următoarele principii: *generalitate, esențialitate, verosimilitate; caracter moralizator*
Personajul literar trăiește printr-o singură trăsătură dominantă (se cultivă însușirile morale înalte)
Structura operei: regula celor trei unități (de timp, loc și acțiune)
Neamestecul genurilor
Natura: cadru, decor

OAMENI DE ȘTIINȚĂ (sec. al XVII-lea)	ARTE PLASTICE ȘI MUZICĂ (sec. al XVIII-lea)		SCRIITORI CLASICI	
I. Newton — *matematică;* G.W. Leibniz *fizică* R. Descartes B. Pascal R. Hooke — *fizică* R. Boyle E. Mariotte	A. Watteau — pictură J.B. Chardin J.B. Pigalle — sculptură J.S. Bach — muzică J. Haydn W.A. Mozart L. van Beethoven (1770–1827)	clasicismul vienez	*Literatura universală* N. Boileau, P. Corneille, J. Racine, Molière, J. de la Bruyère, La Fontaine (Franța); J. Milton, A. Pope (Anglia); J. Gottsched (Germania); V. Alfieri (Italia); M. Lomonosov (Rusia)	*Literatura română* I. Budai-Deleanu, Văcărești, B.P. Mumuleanu, C. Conachi, G. Asachi, Gr. Alexandrescu etc. — ecouri pînă în sec. al XX-lea (elemente clasice)

ILUMINISMUL

Termenul provine din italienescul *illuminismo* și desemnează o mișcare ideologică și filozofică a burgheziei în ascensiune, cu ecouri în știință și estetică și în domeniul social-politic (sec. XVIII–XIX)

ORIGINEA

Iluminismul își are originea în Revoluția burgheză din Anglia, 1640–1649; Revoluția burgheză din Anglia, 1688; *Declarația drepturilor omului și ale cetățeanului*, 1789; în starea de spirit a intelectualității burgheze care a pregătit Revoluția din 1789; în dezvoltarea științei.

ESTETICA ȘI FUNDAMENTAREA FILOZOFICĂ

R. Descartes
B. Spinoza
John Locke
Condillac
Montesquieu
Voltaire
J.J. Rousseau
D'Alembert
Helvétius
D'Holbach
D. Diderot

ENCICLOPEDIA
(Sinteză a ideilor filozofice, estetice și social-politice)

— raționalism;
spirit critic;
materialism metafizic;
denunță superstițiile și obscurantismul;
materialism mecanicist;
toleranță religioasă;
educație și cultură;
mișcare antifeudală

Egalitate și drept natural, suveranitatea poporului, sistem ideal de guvernare (republică sau monarhie luminată), respinge monarhia absolutistă.

ILUMINISMUL ÎN ȚĂRILE ROMÂNE

Caracter patriotic, național și popular; activ și militant; cere drepturi egale cu popoarele din Imperiul austriac.

REPREZENTANȚI DE SEAMĂ

ȘTIINȚĂ

D. Bernoulli — *matematică*
L. Euler
D'Alembert
P. Laplace
B. Franklin — *fizică*
Ch. Coulomb
L. Galvani
A. Volta
J. Priestley — *chimie*
A. Lavoisier
G.L. Buffon — *științele naturii*

ARTE PLASTICE ȘI MUZICĂ

În muzică asistăm la lupta enciclopediștilor pentru democratizarea operei:
J.J. Rousseau — compozitor
J.Ph. Rameau — compozitor
Sub influența Revoluției din 1789, arta devine adevărat manifest revoluționar în pictură și grafică.

LITERATURA UNIVERSALĂ

D. Defoe — *Anglia*
J. Swift
H. Fielding
Montesquieu — *Franța*
Voltaire
D. Diderot
J.J. Rousseau
G.E. Lessing — *Germania*
A.N. Radiscev — *Rusia*

REPREZENTANȚI

Inocențiu Micu, Samuel Micu, Gh. Șincai, Petru Maior, I. Budai-Deleanu, Gh. Lazăr, Dinicu Golescu, Gh. Asachi, George Barițiu, S. Bărnuțiu, Ioan Maiorescu.

PREROMANTISMUL

Este un curent de tranziție de la *iluminism* la *romantism*, caracterizat prin: reacția față de cultul rațiunii, cultivarea sensibilității și a fanteziei creatoare

LITERATURA UNIVERSALĂ

E. Young
Y. Macpherson (Ossian) — Anglia
Th. Gray

Sturm und Drang
J.W. Goethe*
Fr. Schiller
Fr. Hölderlin
— Germania

J.J. Rousseau
Doamna de Staël
Fr.R. Chateaubriand
C. Volney
— Franța

LITERATURA ROMÂNĂ

Vasile Cîrlova
I.H. Rădulescu
Gr. Alexandrescu

ROMANTISMUL

R. *istoric* — curent literar, sec. al XIX-lea, în Europa, extins și în alte continente. R. *tipologic* — exprimă o coordonată eternă a sensibilității umane

PRELIMINARII

R. se afirmă în prima jumătate a sec. al XIX-lea (1800–1830), ca expresie a frămîntărilor politice, sociale, intelectuale și morale. Se manifestă în filozofie, literatură, muzică, arte plastice, sub forma elanurilor revoluționare, declanșînd în conștiința artiștilor speranțe entuziaste sau tonuri întunecate de pesimism

FUNDAMENTE FILOZOFICE

Idealismul subiectiv: ființele și lumina din jur există numai în funcție de mine (J.G. Fichte).
Filozofia romantică va fi îmbogățită de:
— Fr. Schelling;
— A. Schopenhauer

ESTETICA ROMANTICĂ

— *Subiectivismul* (realitatea este reprezentată așa cum o dorește scriitorul)
— *Primatul sentimentului asupra rațiunii* (opoziție față de canoanele clasiciste)
— *Valorificarea surselor subconștientului*
— *Evaziunea în trecut, în istorie, tradiție, în vis* etc.
— *Imaginația* — cale de acces la adevăr și esențe
— *Gustul pentru extatic, fantastic, supranatural, reverie*
— *Descoperirea folclorului*
Preferințe pentru: peisajul nocturn, crepuscular, evul mediu întunecat sau idealizat, regiuni îndepărtate, Orientul fabulos, culoare locală

MODALITĂȚI LITERARE

— *Confesiunea* (mărturisirea patetică)
— *Personajele* întruchipează ideile și sentimentele autorului (firi problematice, eroi excepționali, instabili, inadaptabili, pesimiști, optimiști, demonici, ostracizați, angelici, exaltați, generoși, eroi naționali, eroi excepționali aflați în situații excepționale.
— *Utilizarea ritmului liric în proză* — roman
— *Introducerea liricului în eseu și critică*
— *Predilecția pentru obscuritate, mit, simbol*
— *Amestecul genurilor*

* Exponent al mișcării Sturm und Drang în tinerețe, Goethe parcurge o etapă romantică, pentru ca, în perioada maturității, să creeze opere în spirit clasic.

OAMENI DE SEAMĂ ÎN ȘTIINȚĂ, ARTE PLASTICE ȘI MUZICĂ ÎN SEC. AL XIX-lea

REPREZENTANȚI AI CURENTULUI ROMANTIC

Știință	Arte plastice și muzică	Literatura universală	Literatura română
Matematică: K.F. Gauss, W. Hamilton, B. Riemann, G. Boole, N. Lobacevski, J. Bolyai, J. Fourier, A. Cauchy, N. Abel *Fizică:* L. Foucault, Th. Young, A. Fresnel, F. Arago, M. Faraday, A.M. Ampère, G. Ohm, C. Doppler, A. Avogadro, L. Gay-Lussac *Chimie:* H. Davy *Biologie:* Ch. Darwin *Medicină:* L. Pasteur, J. Lister	François Rude (sculptor) Antoine Louis Barye (sculptor) Th. Géricault (pictor) E. Delacroix (pictor) J.L. David (pictor neoclasic) W. Turner (pictor) J. Constable (pictor) Fr. Schubert (muzician) K.M. von Weber (muzician) E.T.A. Hoffmann (muzician și scriitor) F. Mendelssohn-Bartholdy (muzician și scriitor) R. Schumann Fr. Chopin, H. Berlioz, Fr. Liszt, G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, Niccolò Paganini, R. Wagner, G. Verdi (muzicieni)	*Germania:* *Școala de la Jena* (A.W. Schlegel, Fr. Schlegel, Novalis, L. Tieck) *Școala de la Heidelberg* (Clemens Brentano, A. von Arnim) *Școala de la Berlin* (E.T.A. Hoffmann, H. Heine) *Anglia* (W. Scott, G.G. Byron, P.B. Shelley) *Franța* (A. de Lamartine, A. de Vigny, A. de Musset, V. Hugo) *Italia* (Al. Manzoni, G. Leopardi) *Rusia* (Al. Pușkin, M. Lermontov) *America* (Ed. A. Poe, W. Whitman) *Ungaria* (Petőfi Sándor, Madách Imre) *Polonia* (A. Mickiewicz)	1848 { I.H. Rădulescu, Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, D. Bolintineanu, V. Alecsandri B.P. Hasdeu *Romantism de plenitudine* M. Eminescu

SIMBOLISMUL

Cuvîntul *simbolism* vine din fr. *symbolisme*, derivat, la rîndul lui, din grecescul *symbolon* = semn; este un curent literar apărut în Franța (ultimele trei decenii ale sec. al XIX-lea, ca o reacție împotriva parnasianismului, a romantismului retoric și a naturalismului, promovînd conceptul de poezie modernă.

Preliminarii	Ideologia și estetica, fundamentarea filozofică	Simbolismul românesc	Teme și motive simboliste
Simbolismul apare ca produs și ca expresie a stării de spirit generate de agravarea contradicțiilor societății capitaliste de la sfîrșitul sec. al XIX-lea	În 1886, Jean Moréas publică un articol manifest, „Le Symbolisme". Baza filozofică: reacție antipozitivistă și antiraționalistă — tangențe cu filozofia lui Bergson. Simboliștii preiau idei filozofice din: Hegel, Fichte, Schopenhauer. Influențați de muzica lui Wagner. Nu este un curent omogen: Școala simbolistă — Mallarmé Școala simbolistă-armonistă, filozofică-instrumentalistă — René Ghil Școala „decadentă" — antiparnasiană — Verlaine. **Poetica simbolistă** *Sugestia* (vorbire aluzivă, analogică, evitarea discursului și a narațiunii) *Corespondențele* (surprind relațiile ascunse dintre fenomene, stabilesc raporturi între senzațiile de natură diferită: vizuale, senzitive, olfactive) *Simbolul* (obiectele, fenomenele, situațiile din lumea obiectivă devin semne ale vieții sufletești) *Muzica* (cuvîntul, valoarea lui muzicală, este cultivat pentru puterea de a crea atmosfera sufletească) *Prozodia* (vers liber, uneori vers alb, cultivă sonorități atenuante, rime interioare, repetiția sunetelor, jocul de cuvinte, refrenul)	Etapa istorico-teoretică — 1892 - 1908. Macedonski: *Arta versului* (1890) *Poezia viitorului* (1892) Epoca de plenitudine — 1908 - 1914 Ovid Densusianu: *Viața nouă* 1905 - 1925 Perioada de declin — 1914 - 1920	*Inaderența la societatea capitalistă* *Condiția poetului și a poeziei* *Poezia orașului* *Motivul singurătății* *Spleen-ul* *Misterul* *Evadarea* *Natura:* parcuri, grădini, havuzuri, mări, insule *Anotimpurile:* preferință pentru toamnă *Ploaia* *Nevrozele* *Instrumentele muzicale:* caterincă, pian, pianină, vioară, armonică, fluiere etc.

OAMENI DE SEAMĂ ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. AL XIX-lea[1] ÎN ȘTIINȚĂ, ARTE PLASTICE ȘI MUZICĂ

SIMBOLISM

Știință	Arte plastice și muzică	Literatura universală	Literatura română
Matematică: V. Buneakovsky P. Cebîșev R. Dedekind H. Poincaré G. Darboux G. Cantor *Medicină:* V. Babeș *Fizică:* H. Helmholtz G. Kirchhoff H. Hertz J.C. Maxwell J. Gibbs Th. Edison A. Michelson L. Boltzmann *Chimie:* J. Dalton	Cl. Monet E. Manet E. Degas A. Renoir A. Sisley C. Pissarro (impresioniști) P. Cézanne H. Matisse Van Gogh (postimpresioniști) Curentul simbolist apare în pictură în anul 1885: P. Gauguin G. Moreau P. Puvis de Chavannes Odilon Redon Grupul „nabi": P. Bonnard, E. Vuillard, M. Denis H. Rousseau (pictură naivă) Reprezentanții picturii românești în sec. al XIX-lea: Th. Aman, N. Grigorescu, I. Andreescu *Compozitori* P. Ceaikovski J. Brahms C. Saint-Saëns C. Franck B. Smetana A. Dvořák Manuel de Falla E. Grieg J. Sibelius Ch. Gounod E. Lalo J. Massenet J. Offenbach Cl. Debussy Reprezentanți în muzica românească: Al. Flechtenmacher G. Musicescu Gh. Dima C. Porumbescu I. Vidu	Ch. Baudelaire[2] P. Verlaine A. Rimbaud St. Mallarmé R. Ghil Henri de Régnier A. Samain J. Laforgue (Franța) M. Maeterlinck G. Rodenbach E. Verhaeren (Belgia) W.B. Yeats (scriitor irlandez de limbă engleză) A. Blok (Rusia) Ady Endre (Ungaria) Stefan George (Germania)	Al. Macedonski I. Minulescu D. Anghel Șt. Petică I.C. Săvescu M. Săulescu D. Iacobescu M. Demetriad G. Bacovia N. Davidescu E. Isac I.M. Rașcu E. Farago

[1] Cîțiva reprezentanți depășesc sec. al XIX-lea.

[2] Nu poate fi încadrat într-un curent anumit; este unul dintre inițiatorii poeziei moderne (precursor al simbolismului).

REALISMUL

Cuvîntul realism vine din fr. *réalisme*, derivat din *réel*, în latină *realis* (real). Realismul, concepție literar-artistică, a cunoscut de-a lungul timpului două accepții: tipologică, realism — orientare permanentă; istorică. Realism, curent literar apărut în sec. al XIX-lea — sec. al XX-lea, ca o reacție parțial anti-romantică, determinat de marile descoperiri științifice, de dezvoltarea luptei de clasă și de răspîndirea concepțiilor pozitiviste și materialist-dialectice.

Condiții istorice	Preliminarii	Estetica, ideologia și fundamentarea filozofică	În literatura română
Revoluția industrială — sec. al XIX-lea. Consolidarea burgheziei. Dezvoltarea științelor naturii. Raționalizarea gîndirii economice. Revoluția științifică, sec. al XX-lea	Cuvîntul „realism" a fost pronunțat de Schiller (1798), Honoré de Balzac, în prefața la *Comedia umană* (1842). Discuțiile purtate în epocă în legătură cu arta lui Gustave Courbet (1850), *Realismul* (eseuri) de Champfleury (1857) Realism: concepție artistică potrivit căreia artistul prezintă realitatea în funcție de: cauzalitate, caracterul concret al mediului, tipicitate, fizionomii și reacții psihice. Se poate vorbi de un realism ca mod artistic permanent, tipologic, etern: realism antic, medieval, al Renașterii, al clasicismului, elemente de realism în contextul operelor romantice, și de realismul sec. al XIX-lea, al sec. al XX-lea: realism burghez, contemporan, neorealism.	Temeiuri filozofice: — pozitivismul lui A. Comte — materialismul lui Feuerbach — materialismul dialectic și istoric al lui K. Marx și Fr. Engels Dezvoltarea presei Apariția sociologiei și a scientismului. Nu are un program propriu-zis, critici, esteticieni, scriitori precizează principiile și le îmbogățesc: Balzac, Flaubert, Champfleury. Preiau de la clasici: caracterologia, tipicul, construcția monografică, perspectiva obiectivă. Preiau de la romantici: critica socială, culoarea locală, existențele mărunte. În realism conștiința devine martor: ea prezintă realitatea așa cum este, veridic. Trăsături: obiectivitate, tipicitate, veridicitate, plasticitate, caracter critic, stil solemn și impersonal. Personaje: învingători, învinși, inadaptați, scelerați, nebuni, inocenți, ariviști, parveniți.	Timp de un secol s-au purtat discuții asupra termenului de „realism" și asupra metodei lui literare: I.H. Rădulescu T. Maiorescu C.D. Gherea I.L. Caragiale D. Zamfirescu N. Iorga G. Ibrăileanu E. Lovinescu G. Călinescu T. Vianu Realism etern Realismul sec. al XIX-lea Realismul sec. al XX-lea

OAMENI DE SEAMĂ ÎN ȘTIINȚĂ, ARTE PLASTICE ȘI MUZICĂ ÎN SEC. AL XIX-lea (ULTIMELE DECENII) ȘI ÎN SEC. AL XX-lea

REALISMUL

Știința	Arte plastice și muzică	Literatura universală	Literatura română
H. Minkowski D. Hilbert E.J. Cartan J. Hadamard D. Pompeiu Gh. Țițeica Tr. Lalescu Dan Barbilian Gh. Mihoc N. Wiener (matematicieni) M. Planck H.A. Lorentz A. Einstein E. Rutherford W.C. Röntgen N. Bohr W. Heisenberg W. Pauli D.A.M. Dirac E. Fermi C. Miculescu Horia Hulubei Șerban Țițeica (fizicieni) M. Curie P. Curie Fr. Joliot-Curie I. Joliot-Curie (fizicieni și chimiști) F. Jacob J. Monod G. Palade (biologi)	Alături de pictorii expresioniști, cubiști, suprarealiști, se afirmă arta realistă. C Corot, G Courbet, Fr. Millet, H. Daumier (sec. al XIX-lea) S. Valadon, M. Utrillo, M. Grekov, O. Băncilă, I. Iser, Th. Pallady, C. Baba (pictori) V. Muhina, Gruparea Bauhaus D. Paciurea, C. Brâncuși, H. Moore (sculptori) În a doua jumătate a sec. al XIX-lea apar școlile naționale (în muzică). În sec. al XX-lea apare muzica expresionistă, concretă, serialistă etc. A. Schönberg, A. Berg, A. Webern	Sec. al XIX-lea Stendhal, H. de Balzac, G. Flaubert, P. Merimée (Franța) Ch. Dickens, W.M. Thackeray, Surorile Brontë, G. Eliot (Anglia) N.V. Gogol, F.M. Dostoevski, L.N. Tolstoi, A.P. Cehov (Rusia) H. Ibsen, M. Twain (alte țări) Metamorfoze ale romanului în sec. al XX-lea *Roman-frescă, roman de familie:* J. Galsworthy, R. Martin du Gard, Th. Mann, M. Șolohov *Roman comportamentist, noul roman:* Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute Neorealismul: E. Hemingway J. Steinbeck A. Moravia G. García Márquez Grupul 47, Generația «beat» *Roman de analiză:* W. Faulkner, M. Proust, J. Joyce V. Woolf, A. Huxley *Roman existențialist:* F. Kafka, A. Camus, S. de Beauvoir	Sec. al XIX-lea *Elemente realiste:* N. Filimon, C. Negruzzi, V. Alecsandri, I. Ghica, B.Șt. Delavrancea *Realism:* D. Zamfirescu *Realism social-regional:* I. Creangă, I. Slavici, I.L. Caragiale Sec. al XX-lea *Roman de observație, roman-frescă:* L. Rebreanu, Cezar Petrescu, C. Stere, G. Călinescu, I.M. Sadoveanu *Roman de analiză:* Camil Petrescu, H.P. Bengescu, A. Holban, Gib Mihăescu, M. Blecher. După 1944 *Roman de observație, roman-frescă:* G. Călinescu, Camil Petrescu, T. Popovici, M. Preda, Z. Stancu, I. Lăncrănjan *Roman de analiză:* A. Buzura, M. Preda, N. Breban, C. Țoiu *Roman eseistic:* Al. Ivasiuc, Paul Georgescu *Roman mito-poetic:* F. Neagu, D.R. Popescu, Șt. Bănulescu

DIRECȚII ÎN PROZA CONTEMPORANĂ*

Proza — fenomen de continuitate	Etape în proza actuală	Perioada 1960—1982		
Copilăria romanului a fost foarte lungă. Contribuția clasicilor: I. Creangă, I. Slavici, D. Zamfirescu. Perioada interbelică: apar marile romane: roman total (tolstoian sau balzacian): L. Rebreanu, C. Petrescu, G. Călinescu. Roman dostoevskian, proustian: H.P. Bengescu, Camil Petrescu, Gib Mihăescu, A. Holban, M. Blecher Roman liric: M. Sadoveanu, G.M. Zamfirescu, I. Teodoreanu	Perioada 1944—1960. Problematica: țărănimea, istoria, intelectualul: M. Sadoveanu: *Nicoară Potcoavă*, 1952 Geo Bogza: *Cartea Oltului*, 1945 Z. Stancu: *Desculț*, 1948 G. Călinescu: *Bietul Ioanide*, 1953, *Scrinul negru*, 1960 T. Popovici: *Străinul*, 1955 M. Preda: *Moromeții*, vol. I, 1955 Camil Petrescu: *Un om între oameni*, 1953—1957 Eugen Barbu: *Groapa*, 1957 T. Popovici: *Setea*, 1958 Nagy István: *La cea mai înaltă tensiune*, 1951	Realism social și psihologic, istorie: M. Preda: *Risipitorii, Moromeții*, volumul II, *Intrusul, Marele singuratic, Delirul, Cel mai iubit dintre pământeni* I. Lăncrănjan: *Cordovanii, Caloianul, Suferința urmașilor, Fiul secetei* D. Popescu: *Pumnul și palma* I. Brad: *Descoperirea familiei, Ultimul drum, Raiul răspopiților* Dinu Săraru: *Niște țărani, Clipa, Dragostea și revoluția* N. Breban: *Francisca, Animale bolnave, Îngerul de gips, Bunavestire, Don Juan* A. Buzura: *Fețele tăcerii, Vocile nopții* P. Sălcudeanu: *Biblioteca din Alexandria* L. Fulga: *Alexandra și Infernul Moartea lui Orfeu* C. Țoiu: *Galeria cu viță sălbatecă, Însoțitorul* P. Anghel: *Fluviile*	Romanul eseistic: A. Ivasiuc: *Vestibul, Interval, Păsările, Cunoaștere de noapte, Iluminări, Racul* Paul Georgescu: *Coborînd, Înainte de tăcere, Revelionul, Vara baroc* Eposul liric: Z. Stancu: *Ce mult te-am iubit, Pădurea nebună, Șatra* F. Neagu: *Îngerul a strigat, Frumoșii nebuni ai marilor orașe* Romanul pitoresc și baroc: E. Barbu: *Groapa, Princepele, Săptămîna nebunilor* Romanul alegoric și parabolic: D.R. Popescu: *Vinătoare regală, Ploile de dincolo de vreme, Împăratul norilor, Cei doi din dreptul Țebei, Viața și opera lui Tiron B.* L. Fulga: *Fascinația* Șt. Bănulescu: *Cartea milionarului* S. Titel: *Lunga călătorie a prizonierului* V. Rebreanu: *Călăul cel bun* R. Guga: *Nebunul și floarea* M. Ciobanu: *Cartea fiilor* G. Bălăiță: *Lumea în două zile* Romanul de aventuri științifico-fantastice: R. Tudoran: *Toate pînzele sus* I. Hobana: *Oameni și stele* H. Zincă: *Limuzina neagră, Dispărut fără urmă*	Nuvela: E. Barbu, D.R. Popescu, N. Țic, Pop Simion, I. Grigorescu, N. Velea, F. Neagu, A.E. Baconsky, Sütő András Reportajul: Geo Bogza, P. Vintilă, Al. I. Ghilia, Tr. Coșovei, Pop Simion, I. Grigorescu, R. Cosașu, R. Rusan, V. Nicorovici

* Exemplificările pot fi completate și cu alte opere literare reprezentative.

COMPUNEREA ȘCOLARĂ

Compunerea școlară *este o lucrare scrisă, rezultat al unui ansamblu de activități didactice care urmăresc însușirea tehnicilor de redactare, dezvoltarea capacității de culegere, de stocare, de selectare, de ordonare și argumentare a unui anumit material faptic, precum și consolidarea și perfecționarea abilităților de exprimare clară, corectă, precisă și nuanțată.*[1]

Reușita celor mai multe compuneri rezidă, mai ales, în posibilitatea de a exprima clar și nuanțat o cantitate de informație, o atitudine afectivă. Aceasta înseamnă că autorul trebuie să poată utiliza diferențiat resursele lexicale, sintactice și stilistice ale limbii române actuale, în funcție de destinatar și de conținutul comunicării.

I. După cum se știe, fiecare dintre noi are un fel propriu de exprimare, un stil[2] al său, determinat de temperament, de grad de cultură și de mediul socio-lingvistic.

Lecturile numeroase și variate își pun amprenta pe modul în care se realizează comunicarea, influențînd decisiv structura frazelor, componența vocabularului.

Considerînd stilul drept o carte de vizită care ne reprezintă, va trebui să evităm confuziile, repetițiile inutile, expresiile ilogice, șabloanele etc., adică tot ceea ce ar putea întuneca limpezimea mesajului.

Ținînd seama de participarea afectivă a emițătorului, deosebim trei registre stilistice: neutru, solemn și familiar.

Pentru a înțelege mai bine individualitatea fiecăruia, se impune compararea lor în vederea detașării notelor definitorii:

a) „După cum s-a mai anunțat, la Barcelona a avut loc tragerea la sorți pentru stabilirea celor două grupe ale turneului olimpic masculin de handbal, care se va disputa anul viitor la Moscova. Federația internațională de specialitate a anunțat că la J[ocurile] O[limpice] meciurile se vor juca în grupe după sistemul turneu (fiecare cu fiecare), urmînd ca echipele clasate pe primul loc în cele două grupe să-și dispute finala. Pentru desemnarea echipei care va cuceri medalia de bronz se vor întîlni echipele clasate pe locul 2 în grupe."

(„Sportul", XXXV, nr. 9109, 6 martie 1979, p. 4)

b) „O parte din fapta lui Mihai Viteazul am înțeles-o. Am înțeles indignarea lui împotriva unor îndelungate suferințe, setea de a răzbuna durerile neamului, dorința lui instinctivă, deci firească, de a face ca toți românii să se găsească într-o singură țară, de neamul, de limba, de legea lor. [...]

Toate le-am înțeles, dar un lucru, pînă acum însă, nu. Acel lucru era încordarea lui de la început, suferința lui de pe urmă, puterile care l-au zguduit în luptă, durerile care l-au chinuit la sfîrșit, sufletul de resignare cu care, în ceasul morții sale, a închis ochii crunți fiind sigur că, mîine sau cîndva, poate peste veacuri, vor răsări cei cari-l vor răzbuna. [...]

Și, ca sufletul lui Mihai strămbunul, un suflet plin, orice ar fi, de sacra speranță că, peste acele nimicuri care sînt veacurile, pline de silințele și durerile noastre, merge spre un scop neclintit cineva neasemănat mai mare și mai puternic decît toți oamenii cari au trecut pe pămînt: Dreptatea!"

(N. Iorga, *Ziua lui Mihai Viteazul. În 1916*, în *Oamem care au fost*, vol. II, E.P.L., B.P.T. [București], 1967, p. 41–42)

c) „Benjaminul nu cunoaște o elementară axiomă de geometrie plană, anume că «cel mai scurt drum dintre două puncte e linia dreaptă». Să mă explic. Dacă-i spun, de pildă, lui Puiu: «Cuțulachi, adă trei porții de înghețată, două pe fructe, una pe lapte — imediat!» Cuțulachi se uită la mine jalnic, la tine indignat, își ia bicicleta [...], ia înghețata și se întoarce acasă, parcurgînd în sens invers același drum ca și la dus, cu singura deosebire că la dus vroia să se sinucidă și la întors să se răcorească mîncînd înghețata, ceea ce înseamnă că alt imbold l-a făcut să se ducă și să vie cu aceeași iuțeală pe cel mai scurt drum dintre casa noastră și cofetărie. [...] Ei, dacă i-aș cere același serviciu lui Metaforel, ce crezi tu c-ar face? [...] Așa-i Metaforel! Nu poate spune un lucru simplu decît după ce-a colindat toate constelațiile metaforelor. Îl întrebi: «Cum e afară?» Îți răspunde: «Orizontul servește omletul zeilor; acuși trebuie să vină și farfuria cu frișcă proaspătă.» Cu alte cuvinte: soarele apune, acuși trebuie să răsară luna."

(Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, vol. II, *Drumuri* (I), E.P.L., B.P.T. [București], 1967, p. 158–159)

Fiecare text reprodus cuprinde o cantitate de informație și evidențiază atitudinea afectivă a autorului în legătură cu cele comunicate.

Primul exemplu — redactat în *registrul stilistic neutru* — se remarcă prin evitarea premeditată a tot ceea ce ar putea exprima reacțiile sufletești în legătură cu conținutul comunicării: absența figurilor de stil, folosirea topicii normale și a unui vocabular obișnuit, uzual, de largă circulație.

Din cel de-al doilea se degajă admirație pentru marele domnitor, încredere în dreptatea istoriei și speranța că visul lui Mihai va deveni iar faptă.

Spre deosebire de nota referitoare la tragerea la sorți a grupelor turneului olimpic de handbal, care cuprindea numai informații, evocarea făcută de Nicolae Iorga exprimă o intensă trăire lăuntrică, exprimată prin fraze ample, repetiții și enumerări retorice.

De la registrul grav, trecem, cu ultimul text, la cel *familiar*, caracterizat printr-o mare libertate în alegerea mijloacelor de expresie. Ca și în cazul precedent, accentul se pune nu pe cantitatea de știri, ci pe modul în care acestea sînt transmise. Atmosfera de bună dispoziție, ușor ironică, se obține prin cele trei apelative — *Benjamin*, *Cuțulachi* și *Metaforel* —, deosebit de sugestive, prin utilizarea unor termeni din limbajul gastronomic în contexte neindicate, prin interogații și exclamații, prin falsa demonstrație a teoremei segmentului de dreaptă etc.

Fiecare dintre registrele stilistice amintite își are sfera sa de întrebuințare. Așa, de pildă, o scrisoare redactată în *registrul stilistic familiar* nu poate fi trimisă decît unor colegi, prieteni sau rude apropiate; în nici un caz unor persoane superioare ca poziție socială sau grad de cultură.

Registrul stilistic solemn este recomandat doar în circumstanțe grave. Utilizarea lui în alte împrejurări este contraindicată, putînd genera efecte contrare celor scontate. *Darea de seamă*, *procesul-verbal*, *memoriul de activitate* etc. nu pot fi elaborate într-un stil care implică o participare sufletească foarte intensă.

În *registrul stilistic neutru* sînt alcătuite unele lucrări scrise care se limitează la transmiterea de informații.

Perfecționarea abilităților de exprimare corectă și nuanțată se realizează prin exerciții variate ca structură și conținut.

1. Un prim exercițiu, în ordinea dificultății, ar putea consta în corectarea unor texte greșite din punct de vedere logic sau gramatical, ca cele de mai jos, întîlnite în lucrări scrise:

a) „Putem vorbi despre o creație de dinainte de Eliberare și o altă creație după Eliberare. Cu toate acestea, Mihai Beniuc este, după cum am spus și afirmat la început, întotdeauna alături de popor."

„Poetul Nicolae Labiș se afirmă încă de pe băncile gimnaziului în domeniul poeziei. Astfel acum el colindă împrejurimile satului natal, ia contact direct cu natura, lucru pe care mai tîrziu îl vom observa și în poeziile sale."

„Cu toate că îți scriu pentru prima dată de cînd am început trimestrul al II-lea, țin foarte mult să-ți expun opiniile mele în legătură cu binecunoscuta poezie a poetului George Coșbuc, *Nunta Zamfirei*."

b) „Alaiul de nuntă venea în rădvane trase de cai în frunte cu mirii."

„Bineînțeles, nici figurile de stil nu le putem neglija, care fac un tot unitar cu poezia."

„Trăind în mediul sătesc, «poetul țărănimii» a intrat în contact și a cunoscut tradițiile și obiceiurile populare."

„La horă participă toată lumea, indiferent tineri sau bătrîni, care mai tîrziu se transformă într-o horă țărănească."

2. Exercițiile de completare sau de substituire a unor elemente de relație au o bună valoare formativă:

„Și cu cît priveam mai mult și mai drept în față pe acest om sau mai bine zis pe acest protopărinte al omenirii — — mi se părea că barba, părul și sprîncenele lui sînt răsărite — din piele omenească — dintr-o pătură de mîl negru și fecund."

„Ar fi bine să cauți să te încredințezi cu atît mai mult — — aveți mi se pare la primărie niște porunci în această privință."

„Treizeci de ani a cetit litera, literă cît un purice, neagră, murdară — — pe hîrtie, ci de-a dreptul pe plumb."

„Ca scriitor ce iubesc — — viața, dar și reflexele ei minunate în opere de artă..."

„— treburile — și glasul lui erau, nu se știe de ce, foarte odihnitoare."

(Apud *Gramatica limbii române*, vol. II, ed. a II-a, Ed. Academiei, București, 1963, p. 213)

3. Deși par ușoare, exercițiile de transformare a vorbirii directe în vorbire indirectă și a vorbirii indirecte în vorbire directă sînt utile pentru îmbunătățirea exprimării:

a) „— Și iacă așa am scăpat cu fața curată, cucoane, de furia tîlharilor!

Pe Grigore rîsul arendașului îl enervă. Observă rece:

— Dacă noi nici dintr-o nenorocire ca asta nu învățăm nimic, atunci...

Rogojinaru întrerupse supărat:

— Adică ce să învățăm, cucoane?... A-i ține mai bine în frîu ori a-i lăsa să ne măcelărească pe toți cum porniseră?... Nu, nu cucoane! Aruncați în foc cărțile cu teorii și începeți a vedea pe țărani așa cum sînt [...]

— Pînă una alta au fost satisfăcuți cu gloanțe! bombăni Grigore întunecat.

— Poate ai fi vrut dumneata, cucoane, să le dea plăcinte calde și felicitări oficiale? strigă arendașul umflîndu-se."

(Liviu Rebreanu, *Răscoala*)

b) „Leonte Bumbu intrase să povestească repede nevestei ce-a aflat de la niște oameni care au trecut adineauri cu căruța spre Mozăceni: că au întîlnit, mai de vale, în Teleorman, cete de țărani umblînd din sat în sat [...]

Deși zicea, sfătuindu-se cu nevastă-sa, că el n-a năpăstuit pe nimeni și că a ajutat unde a putut, încît n-are de ce să-i fie frică, adăuga că țăranii cînd o pornesc razna nu mai țin socoteală de nimic."

(Liviu Rebreanu, *Răscoala*)

4. Alte exerciții pot consta în încercarea de transformare a unor texte, ca cel de mai jos, adăugîndu-le gîndurile și sentimentele proprii, transformînd exprimarea conotativă în exprimare denotativă.

Denotația se definește prin opoziție cu conotația. În timp ce denotația este elementul care poate fi analizat și în afara comunicării, conotația cuprinde semnificația pe care autorul o acordă unei anumite comunicări, sensul variind în funcție de context. Stilul științific este denotativ, iar cel beletristic conotativ, întrucît autorul exprimă și atitudinea sa afectivă față de cele comunicate.

„Cu prilejul împlinirii a 225 de ani de la nașterea lui Gheorghe Șincai, unul din fruntașii Școlii ardelene, la Universitatea din București s-a desfășurat o sesiune omagială."

(„România literară", XII, nr. 10, 8 martie 1979, p. 2)

La efectuarea acestui exercițiu se va avea în vedere rescrierea textului — și (sau) a altora asemănătoare ca structură — în așa fel încît, pe lîngă știrile transmise, să exprime emoții, gînduri, atitudini, sentimente.

5. Continuînd activitățile, vor fi alcătuite unele lucrări scrise în fiecare dintre registrele stilistice cunoscute — neutru, solemn, familiar. După aceea, lucrările vor fi rescrise, pe rînd, în celelalte registre stilistice, fără a schimba conținutul comunicării.

Dacă luăm în considerație particularitățile sistemelor lingvistice utilizate în diferite domenii de activitate umană, reținem prezența în limba română a patru stiluri funcționale: beletristic (sau al literaturii artistice), științific, administrativ și publicistic.[3]

a) „Dimineața era măreață... geana de foc a unui soare curat începuse a se aprinde după piscurile înalte ale munților rîpoși din stînga Ozanei; neguri fumegînde pluteau în văzduhul adînc al văilor, iar din lumina, cu care răsăritul începuse a inunda nemărginirile, cel mult dacă mai ajungeau pînă la noi cîteva raze strălucite. Mergeam tăcuți și cu noi tăcea întreaga fire. Nici un murmur de pîrău, nici un ciripit de pasăre, nici o șoaptă de vînt, nici un clătinat de frunze nu tulbura liniștea adîncă a pădurilor ce străbăteam. Fagii înalți cu trunchiuri albe și cu crestele lor stufoase, neclintiți și rari, treceau

pe lîngă noi. Prin păturile groase ale generațiilor de foi îngrămădite de vremuri unele peste altele, cel mult dacă, pe ici-colea, își mai ridica sfios capul cîte un fir de iarbă, roșietică și sălbatică, sau cîte o floare spărioasă rătăcită în singurătatea fermecată a pădurilor... Nicăieri poate, mai mult decît aici, nu e dat cuiva să vadă aievea hotarele dintre viață și moarte..."

(Calistrat Hogaș, *Pe drumuri de munte*, Proză, I, E.P.L., B.P.T., [București], 1967, p. 59—60)

O lectură, chiar superficială, a acestui fragment evidențiază apartenența la stilul beletristic, caracterizat prin întrebuințarea imaginii artistice ca procedeu de comunicare, prin bogăție sinonimică, prin frecvența ridicată a cuvintelor polisemantice și a sensurilor figurate, prin încercarea de menținere a regionalismelor și a arhaismelor, ca și prin valorificarea resurselor stilistice ale elipsei și ale topicii.

b) „*Prolepsă* este în primul rînd un termen de retorică. În dicționarul Quicherat et Daveluy este definită «nume al diferitelor figuri de retorică și gramatică». Menționăm că este figura cu un cortegiu excepțional de sinonime: *anteocupație, anticipație, anticategorie, antiforă, precepție, subiecție, procatalepsă*. După Quintilian, se vorbește de obicei de *prolepsă* (gr. *prolepsis*) sau *procatalepsă* (gr. *procatalepsis;* lat. *praesumptio*) și se definește ca «figură retorică prin care se previne o obiecție și se combate dinainte». Nu ne interesează că unii autori pot numi *prolepsă (procatalepsă)* și alte structuri figurate ale limbajului, pentru că nu ne propunem să discutăm probleme de stilistică retorică. Ne vom referi la *prolepsă* sin. *procatalepsă* numai ca fenomen lingvistic."

(Gh. N. Dragomirescu, *Prolepsă (procatalepsă) și „predicativă suplimentară"*, în „Limba română", XXVI, nr. 1, 1977, p. 15)

Din dorința de a transmite riguros o cantitate de informații, în procesul comunicării sînt întrebuințate raționamente, neologisme, de preferință din vocabularul internațional, cuvinte monosemantice. Sînt respinse sinonimele, recurgîndu-se la repetiții, fără valori stilistice, evident. De precizat că fiecare domeniu științific și tehnic își are propriul vocabular.

Comparînd cele două texte, reținem ca deosebire esențială atitudinea autorilor față de cele comunicate.

Atrăgînd atenția asupra dublei intenții a limbajului, Tudor Vianu sublinia deosebirile dintre exprimarea afectivă și cea nepersonală:

„Cine vorbește «comunică» și «se comunică». O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme «reflexiv» și «tranzitiv». [...] Cele două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate. Cu cît o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cît crește valoarea ei «tranzitivă», cu atît scade valoarea ei «reflexivă» [...] O ecuație matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sînt fapte lingvistice menite prin structură să se împărtășească oricărei inteligențe omenești. Ele nu sînt limitate nici de caracterul național al limbilor, nici de felul particular al tendințelor și sensibilității celui care le înregistrează. Cînd spun de pildă că «suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte» sau cînd afirm că «corpurile se atrag în raport direct cu masa și în raport indirect cu patratul distanței lor» construiesc un fapt care se poate transmite oricărei inteligențe omenești, dar care nu comunică nimic despre mine însumi. Prin această aserțiune relativă la raportul dintre lucruri nu transpare nici un reflex din intimitatea psihică a vorbitorului.

Oricine vede însă că nu același este cazul unui vers de Eminescu sau Racine. Valoarea de circulație a unor asemenea fapte de limbă este cu mult mai restrînsă. Răsunetul reținut din intimitatea spirituală care le-a provocat este nemăsurat mai puternic. Tranzitivitatea lor este mărginită; reflexivitatea lor este infinită."

(Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, vol. I, E.P.L., B.P.T., [București], 1966, p. 11, 12—13)

DECRET PREZIDENȚIAL

privind conferirea ordinului „Steaua Republicii Socialiste România" clasa I municipiului Arad

Dînd o înaltă apreciere contribuției aduse de cetățenii municipiului Arad de-a lungul veacurilor la lupta întregului popor pentru libertate și progres social și participării active la înfăptuirea politicii partidului și statului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate în patria noastră, cu prilejul aniversării a 2000 de ani de la prima menționare istorică a străvechii așezări dacice Ziridava și 950 de ani de la prima atestare documentară a Aradului,

Președintele Republicii Socialiste România decretează:

Articol unic. — Se conferă ordinul *Steaua Republicii Socialiste România clasa I* municipiului Arad, județul Arad.

NICOLAE CEAUȘESCU
Președintele
Republicii Socialiste România

București
Nr. 321/1978.

Stilului administrativ (sau oficial) îi sînt proprii clișee și structuri lingvistice cu ajutorul cărora se realizează comunicarea. Sînt eliminate aprioric creațiile lingvistice în favoarea uniformității exprimării, a reluării formulelor.

CIVILIZAȚIA LEMNULUI ÎN BUCOVINA

Relativ puțini dintre cei ce ajung în „partea cea mai frumoasă a țării", cum numea Eminescu Bucovina, din care se trăgea prin cei mai mulți din înaintașii săi, realizează înțelesul de permanență esențial ireductibilă pe care îl are codrul pentru oamenii acestor locuri. Cheia și semnificațiile marilor momente de aici nu pot fi cuprinse în toată amploarea lor fără o asemenea interpretare emblematică. Harul înscrierii în peisaj, la poale de codru, sub geana căruia par a fi crescut în mod firesc, le conferă acea blîndă armonie, de neimaginat în afara unui astfel de cadru. Însă nu numai lor. Căci aproape nu există acolo așezare și creație, obștească sau individuală, care să nu sugereze o atare legătură organică. Pădurea se prelungește și mai cu seamă se prelungea pînă foarte de curînd în sate și în urbii, în ocupații, obiceiuri și preocupări artistice, după cum acestea pătrundeau adînc în inima sa, generînd o îngemănare structurală de o complementaritate fără început și, simbolic, fără sfîrșit."

(George Muntean, *Civilizația lemnului în Bucovina*, în „România literară", an XIV, nr. 30, 23 iulie 1981, p. 12)

Adresîndu-se cititorilor din diverse medii sociolingvistice și de cultură, lucrările scrise în stil publicistic apelează la un vocabular colorat în care termenii tehnici de strictă specialitate stau alături de îmbinări metaforice din cele mai îndrăznețe.

Cunoașterea stilurilor funcționale ale limbii române nu trebuie să se mențină la nivelul teoretic, al identificării lor pe baza notelor definitorii. E necesară, în plus, capacitatea de opțiune și, mai ales, de folosire a modalității de expresie adecvate.

Dezideratul acesta își poate găsi rezolvarea în urma exersării repetate și organizate a structurilor specifice fiecărui stil în parte.

Se poate încerca elaborarea unor scurte compuneri, mai întîi în cele două stiluri în care este exclusă manifestarea atitudinii autorului față de cele relatate.

Astfel, va fi consemnată, în stil administrativ, una dintre ședințele cenaclului literar sau ale cercului de matematică, să zicem, urmărindu-se înregistrarea cu fidelitate a desfășurării acestora.

Într-o lucrare scrisă referitoare la o lege fizică și la modul de aplicare a acesteia sau la funcțiile organismului uman, va fi folosit *stilul științific*, avîndu-se grijă să se argumenteze fiecare afirmație, să se încerce demonstrarea riguroasă și convingătoare, apelîndu-se la legi și la fenomene cunoscute, într-un limbaj specific științei respective.

Încercînd o paralelă între aceste două stiluri, vom remarca, printre elementele comune, obligativitatea notării neutre, obiective, exacte, eliminarea figurilor de stil și a tuturor mijloacelor lingvistice care ar exprima trăire afectivă sau ar periclita înțelegerea clară, precisă a mesajului transmis. Dintre deosebiri pot fi luate în considerație următoarele: *stilul operelor științifice* apelează la raționamente, solicitînd gîndirea și nu imaginația, utilizează un lexic neologic, specializat, cu pronunțat caracter internațional, diversificat în funcție de diferitele domenii ale științei și ale tehnicii. Lucrările elaborate în *stilul administrativ* consemnează o anumită situație cu ajutorul unor șabloane, al unor formule lingvistice intrate de mult în uz.

Ca exerciții de redactare în *stil științific* se poate încerca descrierea unor operații învățate sau executate în timpul practicii sau la disciplinele științifice și tehnice, pornind de la următorul exemplu:

„*Formarea cu modele fuzibile*. Prin turnarea cu modele fuzibile se înțelege turnarea în forme care au fost obținute cu modele care se extrag prin topire. [...]

Modelele se execută prin injectarea în matrițe a materialelor ușor fuzibile în stare păstoasă. Matrițele se execută din aliaje de aluminiu, aliaje de staniu sau din materiale nemetalice (dentacryl). Pentru turnarea pieselor mici, modelele se montează sub formă de ciorchine pe piciorul de turnare.

Ciorchinele se scufundă într-o baie de vopsea, se presară cu nisip și apoi se introduce într-o soluție de clorură de amoniu unde se menține 1—2 minute..."

(N. Atanasiu, Gh. Zgură, E. Arieșan, Gh. Peptea, *Tehnologia prelucrării metalelor*, E.D.P., București, 1978, p. 31)

Într-o altă descriere științifică se va urmări „Relieful Carpaților Meridionali", de pildă, sau „Revoluția de la 1848 din Țara Românească", teme care pot fi tratate și în alte stiluri:

„Semeți, implacabili, de netrecut, apar Carpații la miazăzi, umplînd cu fruntea lor toată bolta cerului. Și nu sînt așa doar un perete, ci un întreg sistem de fortificații, alcătuit din metereze masive, ce se întrepătrund și se sprijină unele pe altele, urcînd tot mai sus, copleșitoare și inexpugnabile. [...]

Acum, din lanțul Făgărașului, nu se mai vede decît ultima lui za: Muntele Suru. E foarte bătrîn, ros îndelung de neîndurătorul dinte al vremii. Spre seară, cînd razele soarelui îl izbesc din plin, pare un țăran cu fața săpată de brazde adînci. Nu mai e un prinț fantastic, ci un uriaș umil, încovoiat sub povara anilor."

(Geo Bogza, *Cartea Oltului*. Statuia unui rîu, Ed. Minerva, București, 1976, p. 215—216, 217)

Odată însușite, prin exerciții, notele definitorii ale stilurilor amintite, urmează alcătuirea unor scurte lucrări scrise și în celelalte registre stilistice.

Exersarea *stilului beletristic* permite o sumară incursiune în laboratorul artistic al creatorilor de frumuseți, evidențiind funcționalitatea figurilor de stil, expresivitatea unor procedee de sintaxă poetică, precum și virtuțile sinonimiei, ale polisemiei etc.

Alcătuind scurte compuneri în *stil publicistic*, se urmărește evidențierea felului în care se îmbină modalități de expresie specifice literaturii artistice cu elemente caracteristice *stilului științific* și, mai rar, *administrativ*.

Printre pericolele care amenință lucrările redactate în *stilurile beletristic și publicistic*, pe primul loc se situează ceea ce Titu Maiorescu numea „beția de cuvinte", întrebuințarea excesivă a întregului arsenal de mijloace artistice cunoscut:

„Sîntem un popor alpestru. (sic!) Cultura noastră nu și-a lăsat numele scris pe ziduri sau pe pietre; Sarmisegetuza a ars împreună cu ultimii ei apărători în miresme de rășină. (resic!) [Poporul român] A căutat și caută rostul ziditor în fiecare început, chiar dacă n-ar descoperi (sic!) la origine decît un zid părăsit și neisprăvit. [...] astăzi, deși a trecut atît de puțin timp de la primii pași ai culturii noastre, tocmai pentru că a trecut atît de puțin timp, trebuie să ne amintim de victoriile trecutului care s-au numit nu numai luptele de la Posada, Rovine, Vaslui, Călugăreni, Oituz, dar și prima Gramatică românească, Luceafărul lui Eminescu sau Rapsodiile române ale lui George Enescu."

(apud Ion Coteanu, „*Scrisul*" *la concursul de admitere la Facultatea de limba și literatura română*, în *Limbă și literatură*, vol. I, 1978, p. 87)

Această tendință poate fi evitată în momentul în care fiecare îi va înțelege nu numai inutilitatea, ci și influența negativă asupra calității și clarității mesajului.

Oprindu-ne asupra unor pagini ale marilor creatori de valori perene, vom avea prilejul să constatăm că nici un cuvînt nu poate fi dislocat, fără ca prin aceasta ansamblul să nu aibă de suferit:

„M-am ridicat și în prag mi-a strîns recunoscătoare mîna în mîna ei fierbinte. Cred că nici n-a închis bine ușa și s-a năpustit asupra textului. Pe potecile lunecoase ale amănuntelor și ale interpretă-

rilor va găsi reazem și o mai adîncă dezlegare? Va afla ceva mai multă împăcare decît acea sete, care nu se poate potoli, în vis? Dealtfel, cînd e un acord aproape unanim asupra relativității spațiale, de ce n-am crede că sistemul de repercutare al cauzelor nu poate afla nicăieri un punct absolut. Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea Universală, fără nici un moment de sprijin adevărat, așa cum singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului."

(Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, E.S.P.L.A., [București], 1957, p. 436)

Exemplul ce urmează constituie ceea ce se numește „model-negativ", ilustrînd beția de cuvinte:

„Domnilor!... Onorabili concetățeni!... Fraților!... (plînsul îl înecă). Iertați-mă, fraților, dacă sînt mișcat, dacă emoțiunea mă apucă așa de tare... suindu-mă la această tribună... pentru a vă spune și eu... (plînsul îl înecă mai tare)... Ca orice român, ca orice fiu al țării sale... în aceste momente solemne... (de abia se mai stăpînește) mă gîndesc... la țărișoara mea... (plînsul l-a biruit de tot) la România... (plînge. Aplauze în grup)... la fericirea ei!... (același joc de amîndouă părțile)... la progresul ei! (asemenea crescendo)... la viitorul ei! [...] Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvîrșire. Soțietatea noastră dar, noi, ce aclamăm? Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face deloc în țara noastră!"

(I. L. Caragiale, *Teatru*, E.S.P.L.A., [București], 1952, p. 174—175, 177)

O a doua categorie de exerciții de redactare, după cele amintite anterior, o constituie rescrierea compunerilor în alte stiluri.

Toate aceste tipuri de exerciții au drept scop principal consolidarea deprinderilor de exprimare corectă, clară și nuanțată, fără de care orice încercare de redactare a unei lucrări scrise este sortită eșecului.

II. COMPUNERI DE UTILITATE SOCIALĂ

Compunerile de utilitate socială reflectă diferite aspecte ale relațiilor ce se stabilesc între persoane fizice și instituții, întreprinderi și organizații sau între acestea din urmă.

Conținutul este turnat, de regulă, în tipare devenite obligatorii, formularea fiind neutră, impersonală, fără relief artistic.

1. Cererea este, de obicei, individuală.
2. Memoriul
   a. lucrare colectivă, înregistrează detaliat motivele care justifică solicitarea;
   b. analiză detaliată, documentată, făcută de o persoană, de o instituție etc., a unor probleme în vederea remedierii lipsurilor.
3. Darea de seamă
   a. analiză detaliată a activității unei instituții etc., într-o perioadă;
   b. relatare, în presă, a unor fapte sau întîmplări;
   c. prezentare a unor scrieri literare sau științifice.

4. Raportul
   a. prezentare, orală sau scrisă, a activității unei persoane sau a unui colectiv;
   b. consemnare a părerilor despre o carte;
   c. însemnare făcută pe marginea unui act, a unei cereri, prin care se indică și o soluție de rezolvare.
5. Referatul
   a. relatare, orală sau scrisă, a unei activități;
   b. însemnare pe marginea unei cereri, a unui act, prin care se consemnează rezultatele unei cercetări sau se propune o soluție.
6. Procesul-verbal
   a. de constatare;
   b. de contravenție;
   c. de predare-primire
   d. de consemnare.
7. Autobiografia
8. Memoriul de activitate urmărește rezultatele activității științifice.
9. Raportul de activitate, lucrare cu caracter individual, prezintă realizările dintr-o perioadă, prin raportare la un plan de muncă existent.

RAPORT DE ACTIVITATE
pe trimestrul al II-lea al anului școlar
1981—1982

În conformitate cu sarcinile ce-mi revin prin planul de muncă, am realizat următoarele acțiuni:

Împreună cu tovarășa bibliotecară am popularizat ultimele noutăți editoriale intrate în biblioteca liceului, atît prin discuții individuale, cît și prin vitrine literare. Volumul *Copiii cîntă România* a fost prezentat în cadrul unei seri literare la care au fost prezenți 72 de colegi.

Am asigurat 163 de bilete la spectacolele care au avut loc în orașul nostru.

Cu prilejul sărbătoririi zilei de 24 Ianuarie, am organizat o serată de poezie patriotică cu participarea elevilor și a absolvenților liceului. Au citit poezii 20 de elevi, membri ai cenaclului literar „Luceafărul". Au fost de față peste 200 de elevi.

Am lansat, într-un cadru festiv, numărul 50 al revistei liceului nostru, la care au colaborat absolvenți și foști profesori.

Acțiunile întreprinse au avut ca rezultat creșterea numărului cititorilor la biblioteca liceului cu 34 de elevi, o participare mai numeroasă la ședințele cenaclului literar și un spor de colaborări la revista liceului.

Nu am izbutit încă să realizez seara de teatru cu piesa *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu și Octavian Sava, deoarece nu am reușit să ne confecționăm decorurile necesare. Sarcina aceasta urmează să o îndeplinim în trimestrul al treilea.

Semnătura,

În elaborarea unui raport de activitate, ca și a oricărei compuneri cu destinație oficială, trebuie să se asigure exprimarea concisă, riguros exactă, neutră, fără efuziuni lirice.

III. COMPUNERILE CORESPONDENȚĂ

Grupează toate lucrările scrise prin intermediul cărora se realizează schimburi de opinii, se transmit gînduri, idei, sentimente.

Spre deosebire de *compunerile cu destinație oficială*, compunerile corespondență au, în majoritatea cazurilor, caracter particular, vizînd relațiile dintre persoane. Faptul acesta și diversitatea conținutului determină o mare varietate a mijloacelor de expresie și sporește responsabilitatea autorilor, preocupați acum nu numai de mesaj, ci și de modul în care acesta este transmis.

În funcție de dimensiuni și de modul de organizare a materialului faptic, compunerile corespondență cunosc mai multe forme: biletul, cartea de vizită, cartea poștală, cartea poștală ilustrată, telegrama și scrisoarea.

Biletul cuprinde, de regulă, o singură informație, atitudine, impresie etc. și se adresează unui coleg, prieten sau unei rude apropiate. Expunerea este simplă, uneori eliptică, dar nu neîngrijită:

IUBITE DOMNULE GANE,

Primind telegrama d-tale ieri, am venit astăzi la Iași și te-am căutat pretutindeni ca iarba de leac. Obligat a mă întoarce la Mircești cu trenul de la 4 seara, îmi rezerv să-ți scriu tot ce aveam a spune în privința monumentului.

Îmbrățișări
V. Alecsandri

(I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. IV, „Junimea", București, 1933, p. 481)

Cartea de vizită se folosește pentru felicitări, invitații, mulțumiri etc.

Pe o carte de vizită nu se tratează probleme importante. Textul se scrie, de obicei, de mînă, lizibil și fără ștersături, începînd cu prima față, sub nume, și se continuă, dacă e cazul, pe verso.

TITU MAIORESCU

mulțumește pentru buna scrisoare a d-lui I.A. Brătescu-Voinești în amintirea unui trecut la care și el se gîndește cu drag.

(I. E. Torouțiu, *op. cit.*, vol. V, „Junimea", București, 1934, p. 265)

Cartea poștală se folosește din ce în ce mai puțin. Factorii hotărîtori în privința îngustării ariei de întrebuințare sînt spațiul limitat rezervat textului și, mai ales, posibilitatea ca acesta să fie citit și de alte persoane, în afara destinatarului.

Cartea poștală ilustrată conține salutări, urări de bine, sumare impresii din călătorii.

E bine să se încerce evitarea clișeelor de tipul „...multe salutări de la..." și să se găsească formulări mai originale.

De remarcat că nu pot fi trimise cărți poștale ilustrate unor persoane superioare ca vîrstă, poziție socială, grad de rudenie, decît în plicuri.

Telegrama poate să informeze sau să exprime emoții, atitudini, gînduri, sentimente. În funcție de conținut, se deosebesc următoarele categorii de telegrame: *de înștiințare, de felicitare, de condoleanțe, de mulțumire, de răspuns, oficiale*.

De cele mai multe ori, se apelează la exprimarea eliptică, nerecomandată însă în telegramele adresate oficialităților sau unor persoane superioare nouă.

Scrisoarea rămîne corespondența cu frecvența cea mai mare, folosită în relațiile dintre persoane particulare, dintre acestea și instituții sau dintre instituții.

Structura unei scrisori este, în mare, aceea a unei compuneri oarecare: introducerea, menită să capteze atenția, cuprinsul și încheierea. În prima parte a unei scrisori adresate unei personalități, unui om cu care nu sîntem în raporturi care să justifice gestul nostru, se cere respectuos permisiunea de a scrie sau se scuză îndrăzneala, argumentîndu-se atitudinea.

Dacă, după sfîrșitul scrisorii, se impun unele completări, acestea se notează într-un post-scriptum, *P.S.* Informațiile suplimentare se precizează în nota bene, *N.B.*

Varietatea, practic nelimitată, a conținutului împiedică o riguroasă clasificare a scrisorilor, care, totuși, pot fi grupate în: *familiale, amicale, de felicitare, de mulțumire, de dragoste, de invitație, de condoleanțe, de justificare, oficiale, literare.*

Este evident că alegerea modalității de exprimare este determinată de conținut, dar și de destinatar.

La redactarea și expedierea corespondenței e bine să nu se piardă din vedere următoarele reguli:

— nu se scrie cu creionul;

— în afara corespondenței cu caracter oficial, e bine să nu se dactilografieze textul, ci să se scrie de mînă, citeț, ordonat, fără ștersături, adăugiri sau corecturi;

— se notează data elaborării și localitatea;

— nu se admit abrevieri nici în formulele de adresare și nici în cuprinsul lucrării;

— diminutivele sau prenumele se folosesc ca semnături numai cînd ne adresăm colegilor, prietenilor sau rudelor apropiate;

— adresîndu-ne unor persoane superioare ca funcție sau grad de cultură, e necesar să folosim titlurile științifice sau academice ale acestora;

— exprimarea va fi nu numai corectă și precisă, ci și elegantă.

IV. COMPUNERI DUPĂ OPERE LITERARE

Comentariul literar este una dintre activitățile didactice prin intermediul cărora se poate ajunge la înțelegerea specificității unui scriitor, a unei opere etc. Ca mod de organizare a materialului faptic, ca mod de abordare a textului literar, comentariul se diferențiază în funcție de genul literar căruia îi aparține textul în cauză.

Deoarece multe scrieri lirice sînt „comentate" necorespunzător prin povestirea lor, prezentăm ca model una dintre cele mai pertinente interpretări ale poeziei eminesciene, care impresionează atît prin subtilitatea demersului critic, cît și prin simplitatea și claritatea exprimării:

PE LÎNGĂ PLOPII FĂRĂ SOȚ

(Considerații tehnice)

„Aceasta este o veche poveste". E povestea tînărului singuratic, timid și mai întotdeauna sărac. A eroului obișnuit în literatura epocii eminesciene. [...]

Simplicitatea situației și candoarea sentimentului din aceste strofe este redată prin procedee stilistice de o desăvîrșită simplicitate. Expresii directe. Stil sărac. Nici un ornament. Nici o „figură de stil". Abia un epitet propriu-zis.

Acest procedeu este caracteristic întregii faze din urmă a poeziei lui Eminescu, faza de perfecție și de strălucire. În prima fază, a romantismului imaginativ — cînd era puternic influențat de romantismul german (poezie tip: *Floare albastră)* — Eminescu are stilul ornat, imagini bogate, uneori copioase. Acum stilul s-a simplificat și s-a concentrat.

Epitetul și metafora sînt mijloace cu care imaginația remediază infirmitatea noțiunilor abstracte. Dar ele lungesc vorba. Epitetul și metafora nu adaogă o idee; ele numai concretizează ideea. Iar Eminescu acum posedă știința de a întrebuința substantivul singur cu același maximum de efect ca și cînd l-ar fortifica prin epitete ori prin comparații. Eminescu reușește acum să pună într-un vers substanța unei strofe. E triumful artei de a scrie. Acum cuvintele lui sînt încărcate de înțeles și fac în sufletul cetitorului explozie de emoții. [...]

Dar nu numai mijloacele de expresie sînt simple în strofele de mai sus, ci și ideile... Trecea pe la casa ei, vecinii îl cunoșteau, numai ea nu-l cunoștea; dacă i-ar fi dat o zi din viață i-ar fi fost de-ajuns... sau măcar să fi fost „amici" o oră, să se „iubească cu dor" și să moară. [...]

Și atunci pentru ce este atît de frumos? E frumos tocmai prin simplicitate. E frumos pentru că acesta e în esența lui amorul tineresc. E frumos ca și vechile rechizite ale poeziei: „luna", „izvorul", „filomela". [...]

În aceste versuri numai o singură expresie nu e proză curată: *„pe lîngă plopii fără soț"*. Și nu e, fiindcă e descripție. Iar aceste cîteva cuvinte evocă o epocă și un mediu. [...]

Dar pentru ce anume *„fără soț"*? Pentru ce această indicație și precisă și vagă? *„Fără soț"* e un epitet concret și moral în același timp. Concret, pentru că dă o imagine. Moral, pentru că, mai întîi

e vag, și apoi pentru că, în comparație cu ceea ce e „cu soț", evocă ceva stingher, neîmplinit, adică o stare de suflet concordantă cu economia întregii poezii. [...]

Iar faptul că în această fază întrebuințează cu predilecție epitete morale decurge din prioritatea pe care sufletul o are acum în conștiința sa asupra lumii externe, aceasta din urmă avînd acum pentru poet tot mai mult rolul de expresie a emotivității sale.

Trecem la partea a doua a poeziei.

În prima parte a vorbit tînărul romantic timid și modest. Dionis și mai ales Dan și Radu.

În partea a doua, imediat după acel *„să mor"* din *Dorul inimii* apare cineva atît de excepțional! Un Supraom. Procedeul de compoziție are ceva analog cu acela al cunoscutei poezii a lui Heine, în care după primele două strofe (un tînăr iubește o fată, fata iubește pe altul etc.), anume banale și naiv-prozaice, urmează sfîșietoarea strofă: „Das ist eine alte Geschichte"*. Întocmai așa și la Eminescu partea primă servește ca piesă de sprijin părții a doua și o înalță.

În adevăr, după tînărul care suspină la poarta Ei în zîmbetul vecinilor — apare Hyperion, încă și mai mîndru decît în *Luceafărul*, conștient de superioritatea lui pînă la grandomanie (care-i șede atît de bine lui Hyperion-Eminescu și care ne consolează de suferințele acestui om, simțindu-ne fericiți să știm că el își dădea bine seama cine este): [...]

În partea întîi ideile și cuvintele erau banale. Acum a venit în scenă Hyperion și totul s-a schimbat. În partea primă fraza era curentă, simplă, ușor de înțeles. Aci fraza e lungă, complicată, savant ferecată și concentrată pînă la obscuritate. Un singur lucru comun: cu tot avîntul imaginației, stilul e tot simplu, alcătuit din părțile esențiale și principale ale vorbirii: substantive și verbe. Dar partea aceasta a doua, solemnă prin conținutul ei, începe printr-un fel de orchestrație alcătuită din sonoritatea unor anumite sunete diseminate de-a lungul versurilor și concentrate mai ales în toate cele patru rime ale strofei *„Dindu-mi din ochiul tău senin"*, una din strofele cele mai armonioase din Eminescu. [...]

„Te iubeam cu ochi păgîni" dă minunat înfățișarea teribilă a amorului-pasiune, caracterul lui elementar, ceea ce are el refractar culturii și civilizației — a amorului sexual, identic sie însuși de-a lungul vremii, din caverne pînă azi.

Iar aceste cuvinte i le spune femeii cu o superbă mîndrie masculină. Și încă cu o mai superbă mîndrie îi spune că acești ochi păgîni îi i-au lăsat lui *„din bătrîni, părinții din părinți"*, că a iubit-o nu numai cu iubirea unui singur om, ci cu patima acumulată a tuturor generațiilor înaintașe, cu puterea unei rase întregi. Eminescu a exprimat în versuri lapidare metafizica amorului a lui Schopenhauer în *Scrisoarea IV*. *„Părinții din părinți"* de aici e transcripția analist-psihologică a celebrei metafizice. [...]

Dar iubirea aceasta a fost! După strofa culminantă, arzătoare de pasiune, urmează versurile pline de o indiferentă oboseală — partea a treia a poeziei: [...]

La sfîrșitul *Luceafărului* se simte ceva amar, un fel de obidă. Aici nimic din această stare sufletească sau aproape nimic, fiindcă iubirea a încetat. Iar perifraza prin care Eminescu declară că iubirea e moartă — *„căci azi le sameni tuturor la vorbă și la port"* — conține o admirabilă observație. Cînd o iubea, ea era un exemplar unic, făcea parte dintr-o specie zoologică deosebită, reprezentată printr-un singur exemplar, care era ea. Și tot ce ținea de ea era unic, chiar și haina. Este definiția supremei iluzii de care e amețit bărbatul cînd iubește cu fetișism. Cînd însă iubirea a încetat și iluzia a dispărut, femeia a redevenit ceea ce este în realitate, a reintrat în specia comună umană. Atunci s-au întors în liniștea morții și toți acei *„părinți din părinți"*, care se agitau în pieptul bărbatului, iar ochii, din *„păgîni și plini de suferință"*, au devenit *„un rece ochi de mort"*, căci Eminescu nu uită să concretizeze cele două stări contrare, prin aceeași imagine, acordată însă cu împrejurarea.

Dar aici el nu se zugrăvește numai pe sine, o zugrăvește și pe ea.

În cele două versuri pe care i le consacră, imaginea femeii e redată cu o delicată plasticitate și în același timp cu nuanța de melancolie a lucrurilor defuncte. [...]

(G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, vol. I, București, E.P.L., 1968, p. 131–140)

---

* Aceasta este o altă poveste.

Personajul literar nu trebuie confundat nici cu autorul și nici cu oameni reali. Liviu Rebreanu, într-un articol intitulat *Cred*, nota:

„A crea oameni nu înseamnă a copia după natură indivizi existenți. [...] Creația literară nu poate fi decît sinteză. Omul pe care îl zugrăvesc eu o fi avînd și trebuie să aibă asemănări cu mii de oameni, cum au și viață toți oamenii, dar trăiește numai prin ceea ce are unic și deosebit de toți oamenii din toate vremurile."

În *Mărturisiri*, completa:

„E de prisos să arăt ce greșeală ar face cine crede că niște creații artistice sînt identice cu fărîturi din viața de toate zilele. [...] Un personagiu al meu, chiar cel mai neînsemnat, are trăsături din cine știe cîte persoane văzute sau observate de mine, plus altele pe care a trebuit să le adaog pentru a motiva anume gesturi sau fapte ale sale."

De-a lungul anilor, personajul literar a cunoscut felurite ipostaze, de la idealizarea din eposurile legendare pînă la pulverizarea sa în stări de conștiință, în manifestări de comportament etc. în *noul roman*.

Epica tradițională atribuie personajului o bogată viață sufletească și o permanentă evoluție psihologică, după cum se poate observa din caracterizarea lui Ștefan cel Mare[4], personajul principal al trilogiei *Frații Jderi*, de Mihail Sadoveanu:

a. Prezentarea făcută de chiar Mihail Sadoveanu:	Portretul fizic este asemănător cu cel al lui Grigore Ureche; portretul moral are la bază tot Cronica lui Ureche: dragostea de țară și popor; dîrzenie, măreție; răsplătește pe toți aceia care-și slujesc țara (ecouri din Ion Neculce).	„Deși scund de statură, cei dinaintea sa, opriți la zece pași, păreau că se uită la el de jos în sus." etc.
b. Aprecieri ale altor personaje:	Ștefan dobîndește dimensiuni legendare; mari calități de războinic, dar și de organizator; este izvorît din visul tuturor generațiilor; este îndrăgit de masele populare.	
c. Caracterizarea prin vorbele și faptele lui Ștefan:	Este un domn drept, viteaz, cinstește pe cei ce au căzut pentru țară.	

Scriitorii își organizează materialul de viață cu care operează în structuri[5], evidențiind în forme proprii concepția artistică a autorului, raportul dintre individ și universul în care trăiește, prin intermediul anecdoticului.

Deoarece opera literară este o structură, ea trebuie interpretată ținînd seama de legile cuprinse într-un anume cod poetic. Romanul realist modern are o structură convențională ce decurge din viziunea raționalizatoare a artistului. De aceea, comentarea lucrărilor epice de mari dimensiuni trebuie să-și propună evidențierea elementelor proprii, specifice unui anume artist.

Încercînd descifrarea structurii narative a romanului *Răscoala* de Liviu Rebreanu, trebuie să se aibă în vedere:

— raportarea romanului la momentul apariției (1932);

— raportul dintre realitate și ficțiune, știut fiind faptul că scriitorul s-a documentat vreme îndelungată;

— structura compozițională;

— modul în care este abordată problema țărănească, din perspectiva diferitelor personaje;

— personajele;

— gradarea acțiunii;

— conturarea atmosferei anterioare răscoalei;

— mișcarea maselor de țărani în diferite situații (înaintea și în timpul răscoalei);

— capacitatea autorului de a crea viața, atît prin compoziție, cît și prin stil („Frazele, considerate singure, sînt incolore ca apa de mare ținută în palmă, cîteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării." — G. Călinescu).

Comentariile în legătură cu limba scriitorilor reprezentați în manual[6] pot contribui la o mai completă înțelegere a specificului acestora, a contribuției lor la dezvoltarea literaturii artistice românești.

Lecțiile în care se studiază creația lui Ion Creangă pot fi întregite prin discutarea, pe un fragment din *Amintiri din copilărie*, a particularităților artistice:

„Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată. Și, drept vorbind, acesta-i adevărul.

Ce-i pasă copilului cînd mama și tata se gîndesc la neajunsurile vieții, la ce poate să le aducă ziua de mîne, sau că-i frămîntă alte gînduri pline de îngrijire. Copilul, încălecat pe bățul său, gîndește că se află călare pe un cal de cei mai straşnici, pe care aleargă, cu voie bună, și-l bate cu biciul și-l strunește cu tot dinadinsul și răcnește la el din toată inima, de-ți iè auzul; și de cade jos, crede că l-a trîntit calul, și pe băț își descarcă mînia în toată puterea cuvîntului...

Așa eram eu la vîrsta cea fericită, și așa cred că au fost toți copiii, de cînd îi lumea asta și pămîntul, macar să zică cine ce-a zice."

Despărțirea în propoziții adîncește și consolidează cunoștințele gramaticale și evidențiază unele dintre particularitățile scrisului marelui prozator.

După cum ușor se poate observa, principala trăsătură a acestui fragment, ca dealtfel a întregii creații a prozatorului humulești, o constituie *caracterul popular* al vocabularului utilizat. Așa cum au evidențiat mulți dintre exegeții scrierilor sale, Ion Creangă introduce în literatură limba poporului, limba pe care o vorbea el însuși în anii copilăriei și mai tîrziu.

Nu lipsită de semnificație este constatarea că prozatorul folosește în mod deliberat extrem de puține neologisme, pentru a sublinia și în acest mod caracterul popular al operelor sale.

Multe din cuvintele fragmentului sînt în strînsă legătură cu viața copilului, fie făcînd parte din aria semantică „familie", fie exprimînd realități adiacente acesteia.

Oralitatea, înțeleasă ca particularitate a unei opere literare de a folosi elemente de limbă vorbită care dau expunerii caracter spontan, este marcată prin elemente lexicale specifice limbii vorbite: *hai, ce-i pasă, de cînd îi lumea asta și pămîntul, să zică cine ce-a zice.*

Participarea directă a cititorului la acțiunea povestită de narator este sugerată și de folosirea verbelor la persoana întîi plural.

Pe planul propoziției se poate sublinia, printre altele, topica inversă, frecvent întîlnită în vorbirea populară, iar în planul frazei trebuie menționat raportul de coordonare, specific frazei de tip popular, care cunoaște și coordonarea între subordonatele de același fel.

Paralela este o compunere prin care se comentează două fenomene, două opere, doi autori, două teme, două personaje etc., urmărindu-se evidențierea asemănărilor și deosebirilor dintre ele.

Poate fi realizată notînd punctele de convergență și pe cele de divergență ale celor două elemente comparate sau prezentîndu-le succesiv:

„Sentimentul naturii apare în proza românească odată cu Alecu Russo. [...]

Cel mai vechi dintre călătorii romantici, Gr. Alexandrescu, în paginile consacrate vizitei sale la mînăstirile oltenești (1842), ne oferă cu toate acestea destul de puțin. Impresiile sale privesc mai degrabă tradițiile istorice ale locurilor pe care le vizitează sau unele particularități ale orînduirii lor actuale. Cadrul natural este abia indicat. Cînd ajunge la Cozia, o simplă informare topografică îi este de ajuns scriitorului: «*Ca la trei ore departe de Rîmnic, pe un braț de pămînt ce din poalele Carpaților se întinde deasupra Oltului, este zidită Cozia*» („*Memorial de călătorie*", în „*Versuri și proză*", Ed. Minerva, p. 238). În fața Mînăstirii Dintr-un Lemn, descrierea este ceva mai bogată, dar fără elemente sensibile propriu-zise. Autorul descrie o configurație, nu un peisagiu: «*Acum n-avem a mai vedea nici munți înalți, nici ape mărețe. Rîuri multe, dar mici cari curg în deosebite direcții, cari aci se împreună aci se despart și se întîlnesc iară, ca să intre deodată în rîul cel mare; dealuri în proporția apelor, dar împodobite de cringuri frumoase*». (*Ibid.*, p. 244). [...]

Răsărirea lunii la Tismana rămîne oricum o excepție în paginile de proză ale lui Gr. Alexandrescu. În schimb, în acele ale lui Vasile Alecsandri, aduse din multele și uneori din îndepărtatele lui colindări, descrierile naturii ocupă un loc atît de întins, încît ele sînt acelea care le imprimă caracterul lor cel mai izbitor. [...] Sufletul poetului se deschide aspectelor sublime: «*Din toate părțile tot înălțimi adevărate, care te fac și mai mic decît ești...*» O notație urmată imediat de una care o anulează, după legea potrivit căreia de la sublim la ridicol este un singur pas [...]: «*...înălțimi... la care trebuie să te uiți cu capul gol pentru că-ți cade căciula de la sineși*». (*O primblare prin munți, 1844*, în *Proză*, ed. Al. Marcu, p. 9) [...]

Ceea ce dorește foarte deseori să pună în lumină Vasile Alecsandri este felul fantastic în care îi apar peisagiile și aspectele generale ale naturii. [...] Această stilizare în fantastic a atîtora din înfățișările pe care le observă dovedește în ce măsură simțul de observație colaborează cu fantezia în descrierile lui Alecsandri. Va fi rolul unei generații mai noi de scriitori să ne prezinte, în epoca de evocare a naturii, numai intuiții directe. Stilul descriptiv va face atunci un pas mai departe".

(Tudor Vianu, *Gr. Alexandrescu și V. Alecsandri*, în *Arta prozatorilor români*, vol. I, E.P.L., [București], 1966, p. 97—99, 100, 107)

Într-o paralelă avînd ca temă *Satul și țăranul în romanele Ion și Răscoala de Liviu Rebreanu* se va evidenția, în primul rînd, viziunea realistă, opusă lirismului sămănătorist, atitudinii poporaniste și eticismului transilvănean. *Ion* și *Răscoala* reprezintă momente importante în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice.

În romanul *Ion* sînt urmărite setea de pămînt și senzualitatea robustă ale unui singur țăran, afirmate prin șiretenie, lipsă de scrupule, cruzime, în vreme ce *Răscoala* este romanul ridicării la luptă a unei întregi categorii sociale, măcinate de sărăcie, de lipsa pămîntului.

Satul transilvănean este surprins într-un moment de relativă stabilitate și liniște, iar cel din Cîmpia Dunării în perioada în care echilibrul se rupe, ca urmare a antagonismelor tot mai puternice dintre marii proprietari, arendași și țărani. În Transilvania, discrepanțele dintre bogați și săraci nu erau atît de pronunțate ca peste munți, în România.

Ideea de a o seduce pe Ana, ca în felul acesta să-l oblige pe Vasile Baciu să i-o dea de soție, împreună cu pămîntul ce i se cuvine, îi este sugerată lui Ion de Titu Herdelea.

Țăranii din Amara și din împrejurimi află despre acei călăreți necunoscuți care ridică mulțimile împotriva arendașilor și a boierilor. Sătenii trec de la viața molcomă la tulburare și apoi la dezlănțuire. Masa se năpustește ascultînd mai ales de instincte. Urmează trezirea la realitate și apoi masacrul.

Ion oscilează între „glasul pămîntului" și „glasul iubirii" și sfîrșește ucis de rivalul său, de George.

Satul transilvănean nu oferea imaginea dezolantă a unor țărani muritori de foame muncind pe nesfîrșitele pămînturi boierești. Preotul și învățătorul aveau un alt statut social decît omologii lor din România, care, dacă nu erau în grațiile moșierilor sau ale arendașilor, duceau o viață similară cu a celor mai mulți săteni.

Acțiunile lui Ion, chiar dacă produc agitație în sat, nu schimbă cursul vieții acestuia, pe cîtă vreme mișcările țăranilor din Amara provoacă puternice convulsii sociale.

Aceeași temă ar putea fi privită în plan orizontal, discutînd separat problemele din fiecare roman în parte.

V. ALTE TIPURI DE COMPUNERE

În activitatea social-politică și culturală sînt răspîndite și alte tipuri de compunere, care sînt prezentate oral: *intervenția, alocuțiunea, toastul, discursul, conferința, cuvîntul, disertația, dezbaterea, susținerea unei lucrări.*

Reușita lor este determinată nu numai de conținutul mesajului, ci și de modul de prezentare a acestuia. De aceea, este necesar să se acorde aceeași atenție celor două momente — pregătirea și susținerea.

Pregătirea compunerilor încadrate de unii specialiști într-un gen distinct, oratoric, are în vedere conținutul și forma de prezentare, deoarece sînt alcătuite pentru a fi susținute în fața unui public ce trebuie captat, ce trebuie convins

să adere la opiniile celui ce vorbește. În timpul dialogului cu auditoriul său, vorbitorul îi înregistrează reacțiile și poate acționa în consecință, accentuînd unele demonstrații, atenuînd altele.

Faptul acesta presupune cunoașterea temeinică a temei abordate și a celor adiacente, dar și capacitatea de a modifica un plan stabilit inițial, de a se adapta unor noi situații. O asemenea mobilitate nu este posibilă decît în măsura în care în etapa pregătitoare sînt exersate mai multe variante susceptibile de a se impune.

Spre deosebire de compunerile obișnuite, al căror conținut se fixează odată cu scrierea lor, compunerile din categoria la care ne referim pot suferi restrucțurări, impuse de necesitatea realizării acordului cu sala.

În ceea ce privește modalitățile de expresie, în afara selectării mijloacelor lexicale, sintactice și stilistice adecvate conținutului comunicării și auditoriului, se studiază mimica, gestica, ținuta etc., adică elementele extralingvistice care influențează într-o măsură foarte mare calitatea expunerii. Trebuie să nu se uite importanța dicției, știut fiind că un vorbitor care nu articulează corect fiecare cuvînt, care nu găsește tonul potrivit își nemulțumește publicul.

Este absolut necesar să se asigure, prin conținut, prin limbaj, prin susținere, una dintre cele mai importante condiții ale relațiilor interumane — respectul față de tine însuți și față de semenii tăi. Marile bătălii ale cuvîntului — scris sau rostit — s-au cîștigat printr-o argumentare clară, logică, prin exprimare și ținută decente, elegante, expresive, prin cunoașterea problemei abordate și nu prin invective, printr-un limbaj trivial.

Intervenția și *alocuțiunea* sînt două dintre compunerile care pot fi exersate în școală. Accentul nu trebuie să cadă atît pe originalitatea temelor alese, cît pe folosirea judicioasă a mijloacelor de expresie și pe modul de prezentare în fața auditoriului format din colegi.

NOTE

1. Clara Georgeta Chiosa, în *Metodica predării limbii și literaturii române*, E.D.P., București, 1964, p. 137, atribuie compunerilor un dublu rol, ele fiind „exercițiile cele mai complexe prin care se pot realiza atît verificarea și repetarea cunoștințelor dobîndite de-a lungul procesului de studiere a textului literar, cît și cultivarea posibilităților de exprimare a elevilor". Constantin Parfene, în *Metodica predării limbii și literaturii române în școala generală și liceu* (coordonator I.D. Lăudat), E.D.P., București, 1973, p. 175, definește compunerile ca „mesaje (orale sau scrise), care asigură tranzitul informațional, folosind ca instrument de comunicare limba". *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Academiei R.S.R., București, 1975, p. 179 și Florin Marcu, Constant Maneca, *Dicționar de neologisme*, ed. a III-a, Editura Academiei R.S.R., București, 1978, p. 240, consideră compunerea drept o „lucrare școlară asupra unei teme".

2. În celebrul său *Discours sur le style* (Discurs despre stil), naturalistul G. Buffon afirma: „Le style c'est l'homme même" (stilul este omul însuși). Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*, vol. I, E.P.L., B.P.T., [București], 1966, p. 18, definește stilul drept „expresia unei individualități". În legătură cu diferitele accepții ale termenului, pot fi consultate: *Dicționar de terminologie literară* (coordonator Emil Boldan), Editura științifică, București, 1970, p. 308–309; *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei R.S.R., București, 1976, p. 418–419.

3. În ceea ce privește stilurile limbii române, părerile lingviștilor sînt divergente. Iorgu Iordan, în *Limba română contemporană*, București, 1954, p. 23, acceptă șase stiluri — literar propriu-zis sau artistic, științific și tehnic, publicistic, oficial, oratoric, familiar; I. Coteanu, în *Româna literară și problemele ei principale*, București, 1961, p. 56–57, admite existența a numai trei stiluri — beletristic sau al literaturii artistice, științific și administrativ; Al. Rosetti, B. Cazacu și Liviu Onu, în *Istoria limbii române literare*, București, 1971, p. 39–40, disting patru stiluri — beletristic, științific, administrativ și publicistic.

O prezentare a problemei și bibliografia la I. Coteanu și I. Dănăilă, *Introducere în lingvistica și filologia românească. Probleme, bibliografie*, Editura Academiei R.S.R., București, 1970, p. 166–179.

4. Indicații metodologice și interpretări la Ana Dumitrescu, *Metodologia structurilor narative*, E.D.P., București, 1981.

5. Pentru abordarea operei literare ca structură, vezi și Mircea Braga, *Destinul unor structuri literare*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979; Felicia Giurgiu, *Motive și structuri poetice*, Timișoara, Editura Facla, 1980; Elena Dragoș, *Structuri narative la Liviu Rebreanu*, București, E.Ș.E., 1981; Ana Dumitrescu, *op. cit.* (Am reținut numai acele lucrări în care elevii pot găsi nu precizări teoretice, ci modalități practice de lucru.)

6. Indicații metodologice și interpretări la Aurel Nicolescu, *Observații asupra limbii scriitorilor români* (Texte comentate), [București], Editura Albatros, 1971.

EXERCIȚII DE CULTIVARE A LIMBII

I. a. Urmăriți cu atenție textul de mai jos. Observați cîteva principii de analiză.

Se spărseseră sticlele și acum se scurgea rămășița vinului. Ce să facă? La mușteriu, cu cioburi de sticlă nu putea merge. Să fugă? Unde să se ducă? Să se-ntoarcă la prăvălie!... N-are să-l omoare doar.

(I. L. Caragiale, *Cănuță, om sucit*)

1. Se spărseseră sticlele.

Propoziție enunțiativă, simplă, principală. În propoziție există o formă verbală de reflexiv pasiv, care dă, stilistic, un sens impersonal acțiunii, textul fiind realizat în stil indirect liber. *Sticlele*, subiectul gramatical al propoziției, întărește ideea impersonală — o acțiune care va avea implicații asupra personajului.

2. Și acum se scurgea rămășița vinului.

Propoziție enunțiativă, dezvoltată, principală. Adverbul de timp *acum* introduce, aparent, o determinare temporală, de fapt, stilistic, nu face decît să întărească ideea de neparticipare a personajului la acțiune — personajul, victimă a întîmplării, idee întărită de verbul *se scurgea* (reflexiv). *Rămășița* — subiect al propoziției — împreună cu atributul substantival genitival *vinului* întăresc și ele această idee. De remarcat raportul de coordonare copulativă (*și*).

3. Ce să facă?

Propoziție interogativă, dezvoltată, principală. Interogația sugerează starea de nedumerire a personajului. El este nevoit să suporte consecințele unor acțiuni nedeterminate.

4. La mușteriu, cu cioburi de sticlă nu putea merge.

Propoziție enunțiativă, dezvoltată, principală. Virgula după *la mușteriu* sugerează gîndurile personajului, îngrijorat de cele întîmplate. Antepunerea complementului circumstanțial de loc accentuează momentul de inventariere lucidă a variantelor. Același lucru este întărit de complementul *cu cioburi*, exprimat prin substantiv nearticulat, în cazul acuzativ, precedat de prepoziție. Predicatul *nu putea*, la forma negativă, însoțit de complementul direct exprimat prin verb la infinitiv subliniază, în continuare, spaima și nehotărîrea.

5. Să fugă?

Propoziție interogativă, simplă, principală. Semnul întrebării exprimă mai mult decît o întrebare propriu-zisă, conjunctivul prezent sugerînd o acțiune posibilă, dar incertă. Așadar, se sugerează și de astă dată incertitudinea și neliniștea personajului.

6. Unde să se ducă?

Propoziție interogativă, dezvoltată, principală. Ca și în propoziția 5, este vorba de redarea unor gînduri și sentimente ale personajului, realizate în stil direct și transpuse de către autor în stil indirect liber prin folosirea persoanei a III-a singular a verbului predicativ la modul conjunctiv, precum și prin utilizarea adverbului interogativ *unde*.

7. Să se-ntoarcă la prăvălie!...

Propoziție exclamativă, dezvoltată, principală. Semnul exclamării și punctele de suspensie sugerează, de fapt, caracterul dubitativ al exprimării, dar, în același timp, și hotărîrea, întărită de verbul la conjunctiv cu valoare vag imperativă, care are funcție de predicat verbal.

8. N-are să-l omoare doar.

Propoziție enunțiativă, dezvoltată, principală. Viitorul *are să-l omoare* și adverbul *doar* lămuresc starea de spirit a personajului hotărît să-și suporte soarta.

Observați rolul semnelor de punctuație și ortografie în textul analizat.

I. b. Poezia pe care v-o prezentăm este construită pe alternanța timpurilor și modurilor verbale. Întreaga ei semnificație se bazează pe acest procedeu. Analizați verbele din poezie din punct de vedere gramatical și stilistic; delimitați propozițiile.

Realizați comentariul literar al poeziei, avînd în vedere și modelul propus mai sus.

„De-abia plecaseși. Te-am rugat să pleci.
Te urmăream de-a lungul molatecii poteci,
Pîn-ai pierit, la capăt, prin trifoi.
Nu te-ai uitat o dată înapoi!

Ți-aș fi făcut un semn, după plecare,
Dar ce-i un semn de umbră-n depărtare?

Voiam să pleci, voiam și să rămîi.
Ai ascultat de gîndul cel dintîi.
Nu te oprise gîndul fără glas.
De ce-ai plecat? De ce-ai mai fi rămas?"

(T. Arghezi, *De-abia plecaseși*)

I. c. Analizați textul următor după exemplul propus. Urmăriți și fenomenul fonetic și lexical și explicați valoarea lor în realizarea imaginii artistice.

„Nu știu alții cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stîlpul hornului unde lega mama o șfară cu motocei la capăt, de crăpau mîțele jucîndu-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam cînd începusem a merge copăcel, la cuptiorul pe care mă ascundeam, cînd ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca, și la alte jocuri și jucării pline de hazul și farmecul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie! Și, Doamne, frumos era pe atunci, căci și părinții, și frații, și surorile îmi erau sănătoși, și casa ni era îndestulată, și copiii și copilele megieșilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, și toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea!"

(I. Creangă, *Amintiri din copilărie*)

I. d. Textul următor aparține genului dramatic. Faceți un comentariu de tipul celor de mai sus. Transcrieți textul transpunîndu-l din vorbirea directă în vorbire indirectă și arătați ce modificări s-au produs.

„Mira: Scutură-te, Gămane, voinicește ca zmeii tărîmului celuilalt, încă o dată — așa — scutură-te! Tu ești pămîntul marele, eu sunt biserica — jucăria puterilor! Seninătate — vreau, nestăpînitilor — că toți sunteți înnorați și prăpăstioși. Manole e chin. Călugărul e stafie întunecată. Tu cutremur. Țara îngrijorare. Vreau să sfîrșească odată povestea aceasta de spaimă și tristă nebunie."

(L. Blaga, *Meșterul Manole*)

Tabelul următor cuprinde probleme de principiu ale subordonării. În realitate nici elementele de introducere, nici întrebările, singure, nu ajută totdeauna la recunoașterea felului propozițiilor. În exercițiul nr. I a, veți observa propoziția: „*unde să se ducă*", principală, introdusă prin adverbul interogativ *unde*.

Pe de altă parte, subordonatele subiective, predicative și completive directe pot fi introduse prin aceleași elemente de legătură și pot răspunde la aceleași întrebări. Important este ca aceste criterii să fie îmbinate cu o minuțioasă analiză a relațiilor fiecărui element gramatical cu celelalte.

TABEL RECAPITULATIV AL FRAZEI

Denumirea propozițiilor	Exemple de fraze	Exemple de cuvinte de legătură
A. Coordonate		
Copulativă	Du-te *și* te culcă.	și
Adversativă	Mă uit, *dar* nu văd nimic.	dar, iar, însă, ci, ba
Disjunctivă	*Ori* lucrezi, *ori* stai de vorbă.	ori, sau (ori-ori), (sau... sau)
Conclusivă	Măria-sa îi dăduse ș-un pitac; *deci* îl socotea prietin al său.	deci, prin urmare, de aceea, așadar
B. Subordonate		
1. Subiectivă	*Ce naște din pisică* șoareci mănîncă.	care, cine, ce, să, cum, dacă
2. Predicativă	Am să devin *ce doresc părinții mei.*	să, care, cine, ce
3. Atributivă	Intră în odăița *în care zăcea bătrîna.*	care, ce, unde, dacă
4. Completivă directă	Am jurat *ca peste dînșii să trec falnic, fără păs.*	că, să, pe care, ce
5. Completivă indirectă	Nu mă mir *că o fi făcut așa.*	cui, la cine, la ce, de ce, de cine, că, să, unde
6. Completivă de agent	Cartea poate fi citită *de oricine e interesat.*	de cine, de ce, de către oricine, de către orice
7. Circumstanțială de loc	*Unde nu gîndeai* acolo îl aflai.	unde, de unde, încotro
8. Circumstanțială de timp	Ulciorul merge la fîntînă numai *pînă cînd i se rupe toarta.*	cînd, de cînd, pînă cînd, pînă ce
9. Circumstanțială de mod	Fugi *cît poți de repede.*	cît, cum, precum, că, parcă
10. Circumstanțială de cauză	Rămîi cu noi *căci vei pieri.*	fiindcă, din cauză că, căci, pentru că, deoarece
11. Circumstanțială de scop	Veniseră la Călifar *ca să-i procopsească.*	ca să, pentru ca să, să
12. Condițională	Dacă vă hotărîți, *mă duc și eu cu voi.*	dacă, cu condiția să, să
13. Concesivă	*Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții,* / Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții.	deși, cu toate că, măcar că
14. Consecutivă	Vorbi astfel, *încît robi toate inimile.*	încît, că, așa că, să, de

SEMNELE DE PUNCTUAȚIE

În vorbire se stabilesc raporturi logice între cuvinte, grupuri sintactice și propoziții care formează unități aparte din punctul de vedere al înțelesului. Pentru a exprima aceste raporturi, în vorbire se folosesc, alături de procedee gramaticale, pauzele, intonația, întreruperea șirului comunicării. Exprimarea în scris are nevoie să marcheze grafic aceste situații. Pentru aceasta, limba dispune de un sistem de semne convenționale, numite *semne de punctuație*. Vă reamintim cîteva elemente caracteristice principalelor semne de punctuație, a căror necunoaștere duce la o scriere incorectă.

Punctul — marchează pauza care se face în vorbire între propoziții sau fraze independente ca înțeles.
Se pune de obicei la sfîrșitul propoziției sau al frazei;
la sfîrșitul unei fraze care începe cu o propoziție exclamativă sau interogativă, urmată de propoziții subordonate, datorită cărora sensul inițial se pierde.
Nu se pune punct după titluri de cărți, de opere literare, muzicale. De asemenea, nu se pune punct după formulele de adresare din scrisori, acte oficiale, în care substantivul, fiind în vocativ, cere virgulă. Se scriu fără punct simbolurile și prescurtările în chimie, fizică, matematică și punctele cardinale (N, S, E, V).

Semnul întrebării — marchează intonația propozițiilor sau a frazelor interogative;
cînd apare în paranteză, sugerează rezerve ale autorului față de o afirmație.

Semnul exclamării — marchează grafic intonația frazelor și a propozițiilor exclamative sau imperative. Se pune și după interjecții sau vocative care exprimă stări afective și sînt cuvinte independente. Marchează grafic creșterea gradată a intensității vocii. Pus între paranteze, sugerează îndoiala sau ironia față de o afirmație.
Dacă unul dintre vorbitori ia atitudine de moment numai prin mimică și gesturi, exprimînd sentimente, replica poate fi redată prin semnul întrebării dacă arată o nedumerire și semnul exclamării dacă arată o mirare.

Virgula — delimitează grafic unele propoziții în cadrul frazei și părți de propoziție. Se despart prin virgulă părți de propoziție de același fel dacă nu sînt legate prin *și* copulativ sau prin *sau*.
Nu se despart prin virgulă subiectul de predicat, complementele direct și indirect așezate imediat după predicat.
Un substantiv se desparte prin virgulă de apoziția explicativă: „Mezinul, Alexandru, își contenise pornirile mînioase". Virgula nu este pusă între subiect și predicat, ci apoziția este pusă între virgule.

Punctul și virgula — marchează o pauză mai mare decît cea redată prin virgulă și mai mică decît cea redată prin punct. Reprezintă mai mult un mijloc stilistic decît unul gramatical. Desparte de multe ori propoziții sau grupuri de propoziții între care există raporturi de coordonare și de subordonare.

Două puncte — anunță vorbirea directă sau o enumerare, o explicație, o concluzie și marchează totodată o pauză, în genere mai mică decît cea indicată prin punct. Se pot pune două puncte după cuvinte ca: (de) exemplu, astfel, anume, iată.

Semnele citării, ghilimelele — sînt semne grafice care se întrebuințează atunci cînd reproducem întocmai un text spus sau scris de cineva. Se pun la începutul și la sfîrșitul unei citări, închizînd vorbirea directă. Cînd într-un enunț reproducem un cuvînt sau un grup de cuvinte care nu constituie o propoziție, aceste cuvinte se pun între ghilimele.

Linia de dialog și de pauză — *linia de dialog* indică începutul vorbirii fiecărei persoane care ia parte la o convorbire, *linia de pauză* marchează, ca și alte semne de punctuație, pauza dintre propoziții sau fraze; se folosește în interiorul propoziției sau al frazei, pentru a delimita cuvintele și construcțiile incidente sau apozițiile explicative; notează uneori o intonație deosebită care sugerează o atitudine afectivă a vorbitorului.

Cratima (liniuța de unire sau de despărțire) — se folosește: în repetiții, cînd cuvîntul repetat formează o unitate: gînduri-gînduri...; în interiorul unor expresii formate din două adverbe sau din două interjecții: ici-colo; trosc-pleosc etc.; între două numerale pentru a sugera aproximația: „N-apucă să facă zece-douăzeci de pași... ; între cuvinte care arată limite de timp sau de distanță: 1-15 martie; București-Ploiești.
Ca *semn de ortografie*, cratima marchează rostirea împreună a două sau mai multe cuvinte, fie că lipsesc sunete, fie că nu lipsesc: l-am citit, să-mi arăți, se-nțelege. Se folosește la scrierea unor cuvinte compuse (substantiv-adjectiv): argint-viu, bună-credință; (verb-substantiv): tîrîie-brîu, Sfarmă-Piatră. Se utilizează la despărțirea cuvintelor în silabe.

Alte semne de punctuație
— *Parantezele rotunde sau drepte* arată un adaos în interiorul unei propoziții sau fraze.
— *Punctele de suspensie* arată o pauză mare în cursul vorbirii. Nu marchează sfîrșitul unei propoziții sau fraze, ci indică, în general, o întrerupere a șirului vorbirii. Au, în general, o mare valoare stilistică.

II. a.— Explicați fenomenul lexical care duce la utilizarea celor două cuvinte subliniate în textul următor:

„— Se formase un fel de mit în jurul *Bardului de la Mircești*, precum începuse a fi numit pe atunci (Alecsandri). Nota comică e și ea cîteodată interesantă și deci trebuie să menționez că multe persoane din public ce nu cunoșteau cuvîntul *bard* îi ziceau tot *brad*, închipuindu-și că este o greșeală de pronunțare. Am auzit eu însumi pe d. Neculai Gheuca, proprietar bătrîn din Iași, ridicînd la un banchet, un toast în onoarea *Bradului de la Mircești*."

(Iacob Negruzzi, *Amintiri de la Junimea*)

Dați exemple de alte texte în care să apară același fenomen.

II. b. — Redactați un text în stilul beletristic în care substantive în dativ, construcții verbale, adjectivale și adverbiale, ortografia și punctuația să aibă implicații stilistice și comparați-l cu un alt text realizat într-un alt stil funcțional.

II. c.— Urmăriți textele de mai jos și explicați regimul virgulei, al liniuței de pauză și al cratimei.

„— Tatăl meu — urmă el dar — a fost și el măcelar, tot măcelar a fost și tatăl lui, măcelari au fost toți din neamul nostru de cînd ne știm."

(I. Slavici, *Mara*)

„Și Măria Dinului, pe vremea aceea, lucra cu Bator alături, ca și acum, iar Dinu lucra în baie, sfredelea stînca și pușca cu praf ori dinamită, ca toți băieșii.

. . . . . .

Îi plăteau de-o povară zece cruceri. Și cînd era drumul bun, putea aduce cinci-șase poveri. Tot făcea pe săptămînă vreo trei zloți. Și-și zicea în gînd: «Tot putem trăi».

. . . . . .

— Ce stai așa? Îmbătrînești, s-atunci nu te mai ia nime.

— Ieie pe muma-dracului! zicea Fefeleaga."

(I. Agârbiceanu, *Fefeleaga*)

Stilurile funcționale

Diferența fundamentală dintre stilurile funcționale ale limbii se află la nivelul lexicului și al structurii sintactice.

Stilul beletristic utilizează mijloace de exprimare lexicale, gramaticale, literare și stilistice, în timp ce în alte stiluri, mijloacele stilistice apar, de regulă, accidental, iar cele literare lipsesc.

Avînd în vedere cele de mai sus, analizați următoarele fragmente și delimitați diferențele specifice:

„Maiorul Tănăsescu ridică cravașa. Două comenzi lacome fură subliniate de două zgomote metalice, simple, ritmice. Apoi la intervale foarte scurte, se auzi foarte ascuțit numai cîte un cuvînt scurt:

— ...ochi!... foc!...

Gloatele de țărani se poticniră, parc-ar fi primit fiecare cîte un pumn în piept, numai o clipă, cît pîrîi salva și pînă cînd țevile cu gura fumegînd alb reveniră în poziția orizontală... Zdrențele zgomotului împușcăturilor încă nu se risipiseră și nici șuierul gloanțelor încă nu apucase a se potoli, cînd din vălmășagul de oameni țîșniră stropi de sînge și urlete de durere. Multe trupuri se prăbușiră, scormonind pămîntul, care cu unghiile, care cu dinții, toate zvîrcolite de chinuri ca niște rîme zdrobite."

(L. Rebreanu, *Răscoala*)

„S-a format un guvern liberal sub prezidența lui D.A. Sturdza. A doua zi, cele două partide istorice — liberal și conservator — s-au angajat în fața parlamentului să se sprijine pentru înăbușirea răscoalei. Reprimarea acesteia a luat un caracter și mai brutal. Au fost uciși numeroși țărani, foarte mulți au fost arestați și bătuți, dintre care unii trimiși în judecată și condamnați. La sfîrșitul decadei a doua a lunii martie răscoala a fost înăbușită."

(A. Oțetea, *Istoria poporului român*)

ÎNTREBĂRI, TEME, EXERCIȚII RECAPITULATIVE

1. Definiți umanismul, enumerați momentele reprezentative ale umanismului în cultura universală. Fixați cîteva trăsături ale umanismului românesc, oprindu-vă și asupra reprezentanților lui mai de seamă.
2. Școala ardeleană — mișcare iluministă românească.
3. Clasicismul și romantismul ca atitudini estetice opuse. Trăsături, reprezentanți în literatura europeană.
4. Clasicismul și romantismul în literatura română. Particularități, reprezentanți, opere.
5. Mihai Eminescu — poet național și universal, ca reprezentant al romantismului.
6. Realismul. Ideologie și estetică, evoluție. Realismul în literatura română. Reprezentanți.
7. Liviu Rebreanu, Camil Petrescu și G. Călinescu — reprezentanți ai realismului între cele două războaie mondiale.
8. Simbolismul. Ideologie și estetică. Modernitatea procedeelor artistice ale simbolismului.
9. George Bacovia, reprezentant de seamă al simbolismului în literatura română.
10. Enumerați cîteva deosebiri de structură și construcție între un text literar și unul neliterar.
11. Faceți o paralelă între descrierea Răscoalei din 1907 la Zaharia Stancu și la Liviu Rebreanu.
12. În ce constă raportul dintre elementele regionale sau de limbă vorbită și cele specifice limbii literare?
13. În ce constă valoarea stilistică a elementelor fonetice și lexicale într-un text din *Amintiri din copilărie*, de Ion Creangă?
14. Realizați un text și motivați folosirea semnelor de punctuație și ortografie.

MIC DICTIONAR

A

ALEGORIZARE, *alegorizări*, s.f. Fenomen artistic prin care, folosindu-se alegoria, se dă realității sensul dorit de artist.

AMBIGUITATE, *ambiguități*, s.f. Lipsă de precizie, de claritate. Expresie, afirmație lipsită de precizie, echivocă.

AMALGAMÁ, *amalgamez*, vb. I. Tranzitiv. Figurat. A amesteca la un loc elemente disparate, eterogene.

ANAFÓRĂ, *-e*,s.f. Figură retorică ce constă în repetarea aceluiași cuvînt sau grup de cuvinte la începutul a cel puțin două unități sintactice sau metrice (propoziție, frază, vers, strofă).

ANGELIC, -Ă, *angelici, -ce*, adj. (Ca) de înger; îngeresc.

ANGOASĂ, *angoase*, s.f. Neliniște, tulburare, îngrijorare, adesea patologică.

ANTAGONIC,-Ă, *antagonici, -ce*, adj. Se referă la o contradicție care constituie conținutul procesului de dezvoltare și care nu se rezolvă decît prin distrugerea elementului vechi în favoarea celui nou.

APARTENENȚĂ, *apartenențe*, s.f. Faptul de a ține, de a fi legat de ceva sau de cineva; proprietatea de a fi un element al unui ansamblu.

APATIC, -Ă, *apatici, -ce*, adj. Care este cuprins de apatie, adică de indiferență, de lipsă de interes față de orice activitate și față de lumea înconjurătoare.

APOPLEXIE, *apoplexii*, s.f. 1. Pierdere bruscă a cunoștinței și a sensibilității, cauzată, de obicei, de o hemoragie cerebrală; atac, dambla. 2. Concentrare bruscă de sînge într-un organ.

APOTEOTIC, -Ă, *apoteotici, -ce*, adj. Care constituie o apoteoză, adică o solemnitate, festivitate (în antichitatea greco-romană) prin care un erou sau un împărat era trecut în rîndul zeilor.

ARHETIPAL, -Ă, *arhetipali, -e*, adj. Care se referă la un model, la un tip inițial după care se călăuzește cineva.

ARHIMANDRIT, *arhimandriți*, s.m. Titlu dat starețului unei mănăstiri mari sau unor călugări care au o slujbă înaltă pe lîngă o episcopie.

ARIVIST, -Ă, *arivişti, -ste*, s.m. și f. Persoană care caută să parvină la o situație în societate prin mijloace necinstite.

ASCETISM, s.n. 1. Concepție religioasă sau morală care preconizează un mod de viață extrem de auster, restrîngerea la maximum a satisfacerii trebuințelor materiale etc. 2. Mod de viață preconizat de ascetism; viață austeră și retrasă pe care o duce cineva în mijlocul societății.

ATEMPORAL, -Ă, *atemporali, -e*, adj. Care nu este determinat sau legat de condiții istorice date.

ATROCE, adj. invar. Cumplit, înfiorător, îngrozitor, fioros, groaznic. *Durere, crimă atroce.*

AUTOHTON, -Ă, *autohtoni, -e*, adj. Care s-a format și s-a dezvoltat pe teritoriul unde trăiește și în prezent, care este originar de *aici;* băștinaș, aborigen.

B

BAROC, -Ă, *baroci, -ce*, adj., s.n. (Stil artistic) care se caracterizează prin cultivarea formelor grandioase, prin libertatea formelor și bogăția ornamentației arhitecturale. (Despre construcții, mobilă, sculptură, pictură etc.) Care este realizat în acest stil. (Stil literar) caracterizat printr-o mare libertate și fantezie în exprimare.

BIGOT, -Ă, *bigoți, -te*, adj., s.m. și f. (Persoană) care urmează cu mare străşnicie toate preceptele rituale ale unei religii; (om) habotnic.

BILDUNGSROMAN, -E, s.n. Roman de formare. (Termenul e preluat din limba germană, unde este compus din *Bildung*, „instruire, formare", și *Roman).* Varietate de roman în care se înfățișează creșterea și formarea sufletească a unui om, de la începuturi pînă la încheierea unei concepții de viață, de obicei trecînd prin medii sociale variate și realizînd astfel, uneori, și un tablou al epocii.

CARACTEROLOGIE, s.f. Disciplină care se ocupă cu studiul structurii și dezvoltării caracterelor.

CATREN, *catrene*, s.n. Strofă (sau poezie) formată din patru versuri.

CENZURÁ, *cenzurez*, vb.I. Tranzitiv. A aplica cenzura; a controla, a verifica și a reține ceea ce nu trebuie să devină public (adică cunoscut și de alții) pentru că e neconvenabil din punct de vedere moral, politic etc.

CERBICE, s.f. 1. Ceafă, grumaz. 2. Figurat. Mîndrie, împotrivire.

CEZURĂ, *cezuri*, s.f. Pauză ritmică înăuntrul unui vers, care împarte versul în părți de obicei egale (emistihuri), pentru a ușura recitarea și a susține cadența.

CITADIN, -Ă, *citadini, -e*, s.m. și f. Orășenesc. Orășean.

CONCILIERE, *concilieri*, s.f. Împăcare, conciliație, unire, acord.

COMUNARD, -Ă, *comunarzi, -de*, s.m. și f. Partizan, adept, membru al Comunei din Paris din 1871.

CONTEMPLAȚIE, *contemplații*, s.f. Atitudine, stare a celui care contemplă (care privește meditativ, cu admirație și cu emoție), faptul de a contempla; meditație.

COPULATIV, -Ă, *copulativi, -e*, adj. 1. (Despre conjuncții) Care leagă părți de propoziție sau propoziții de același fel ● *Verb copulativ* = verb care intră în alcătuirea predicatului nominal, făcînd legătura dintre subiect și numele predicativ. 2. (Logică: despre judecăți afirmative) Care are mai multe subiecte legate de același predicat.

CORIFÉU, -ÉE, *corifei, -ée*, s.m. și f. 1. S.m. și f. Persoană cu rol conducător într-un domeniu de activitate; fruntaș, căpetenie. 2. S.m. Conducătorul corului în tragedia și în comedia greacă antică ● Cîntăreț, solist într-un cor. ● Balerin care conduce un ansamblu.

COSMOGONIE, s.f. Ramură a astronomiei care se ocupă cu studiul *originii* și *evoluției* corpurilor cerești și al sistemelor de corpuri cerești.

COSMOPOLITISM, s.n. Concepție politică burgheză care, în epoca capitalismului ascendent, promova ideea «cetățeniei universale», iar în epoca imperialismului cultiva, în folosul acestuia, indiferența față de patrie, de tradiție și de cultura națională, răspîndind ideea renunțării la suveranitatea și independența națională, pe care le consideră perimate. ● Cu aplicație și la unele atitudini individuale, în același sens.

CRITERIU, *criterii*, s.n. Punct de vedere, principiu, normă pe baza cărora se face o clasificare, o definire, o apreciere.

CROMATIC, -Ă, *cromatici, -ce*, adj. Care se referă la culori sau la colorit.

D

DAMNAT, -Ă, *damnați, -te*, adj. Osîndit la chinurile infernului. Blestemat, reprobat, care și-a atras dezaprobarea opiniei publice, a societății.

DELIRICIZARE, s.f. Fenomenul de golire a poeziei de fiorul ei emoțional într-o perioadă istorică oarecare, de pildă în cadrul curentului parnasian, la jumătatea sec. al XIX-lea, în Franța.

DEMAGOGIE, *demagogii*, s.f. Înșelare a maselor prin promisiuni mincinoase, discursuri bombastice etc. practicată de cineva pentru a-și crea popularitate; purtare de demagog.

DEZAVUARE, *dezavuări*, s.f. Faptul de *a dezavua* (de a dezaproba, a condamna spusele sau faptele cuiva; a refuza să recunoască ceva).

DEZINVOLT, -Ă, *dezinvolți, -te*, adj. (Despre oameni). Care se mișcă, se manifestă liber, degajat.

DOCTRINĂ, *doctrine*, s.f. Totalitatea principiilor unui sistem politic, științific, religios etc.

DOGMĂ, *dogme*, s.f. 1. Învățătură, teză etc. fundamentală a unei religii, obligatorie pentru adepții ei, care nu poate fi supusă criticii și nu admite obiecții. 2. Teză, doctrină politică, științifică etc. considerată imuabilă, acceptată în mod necritic și aplicată rigid, fără a ține seamă de condițiile concrete.

E

EDEN, s.n. Rai, paradis. Figurat. Loc foarte frumos, foarte plăcut, încîntător.

ELEGIAC, -Ă, *elegiaci, -ce*, adj. Care are caracteristicile elegiei (melancolic, nostalgic, trist, jalnic).

ELEGIE, *elegii*, s.f. 1. Specie a poeziei lirice în care sînt exprimate sentimente de melancolie, de tristețe, de jale; *prin extensiune:* plîngere, jeluire. 2. Compoziție muzicală cu caracter melancolic, trist.

ELINEȘTE, adv. În limba elină.

ELOCINȚĂ, s.f. Însușirea de a fi elocvent; arta de a vorbi frumos, emoționant, convingător; expresivitate.

ELOCVENT, -Ă, *elocvenți, -te*, adj. Care are darul de a expune frumos și convingător. (Adesea adverbial) Plin de înțeles; grăitor. demonstrativ, expresiv, semnificativ.

EMANÁ, *eman*, vb.I. 1. Tranzitiv. A degaja, a împrăştia un gaz, vapori, un miros etc.; a exala. 2. Intranzitiv. A proveni, a veni de la...; a izvorî, a-şi avea originea.

EMIR, *emiri*, s.m. 1. Titlu dat descendenţilor lui Mahomed; persoană avînd acest titlu. 2. Titlu dat unui guvernator sau unui principe domnitor în unele ţări musulmane; persoană avînd acest titlu.

ENJAMBAMENT, -E, (INGAMBAMENT), s.n. Procedeu de versificaţie prin care propoziţia (fraza) începută într-un vers este continuată în versul (versurile) următoare. Din fr. *enjamber* (a trece peste, a încăleca); it. *ingambamento*.

ESTETIZANT, -Ă, *estetizanţi, -te*, adj., s.m. şi f. Care ţine de estetism, privitor la estetism (concepţie idealistă asupra artei şi literaturii, care subordonează esteticii toate valorile, exagerînd rolul contemplaţiei şi al formei de realizare).

ESTOMPÁ, *estompez*, vb. I. Tranzitiv. A trece cu estompa peste un desen pentru a potrivi intensitatea umbrelor şi trecerea gradată la lumină; *prin extensiune:* a atenua, a umbri, a slăbi intensitatea unei culori sau a unor contururi; a acoperi cu o umbră uşor pierdută ● Tranzitiv şi reflexiv. Figurat. A se face vag, imprecis, a se învălui, a se diminua.

ETIMOLOGIE, *etimologii*, s.f. 1. Stabilire a originii unui cuvînt prin explicarea evoluţiei lui fonetice şi semantice. 2. Ramură a lingvisticii care studiază originea cuvintelor unei limbi.

ETNIC, -Ă, *etnici, -ce*, adj. Referitor la apartenenţa la un popor; privitor la formele de cultură şi de civilizaţie specifice unui popor.

EUFONIE, *eufonii*, s.f. Succesiune armonioasă de vocale şi de consoane, care are drept efect o impresie acustică plăcută.

EXACERBÁ, *exacerbez*, vb. I. Tranzitiv. A intensifica, a accentua, a exagera sentimente, dureri etc.

EXALÁ (EXHALÁ), *exal*, vb.I. Tranzitiv. A emite, a împrăştia, a degaja vapori, mirosuri etc.

EXCELÁ, *excelez*, vb.I. Intranzitiv. A se deosebi, a se remarca, a se distinge în mod deosebit (într-un domeniu).

EXTINCŢIE, *extincţii*, s.f. Stingere, slăbire (a unei acţiuni, a unei oscilaţii etc.). Micşorare sau anulare a intensităţii unui fascicul de lumină. Figurat, cu sensul de stingere a vieţii, moarte.

EXEGET, *exegeţi*, s.m. Persoană care practică exegeza; specialist în exegeză (care interpretează, comentează, explică, din punct de vedere istoric şi filologic, un text literar, religios, juridic).

EXOTIC, -Ă, *exotici, -ce*, adj. Care se află într-o regiune foarte îndepărtată şi care impresionează prin aspectele neobişnuite, ciudate; care provine dintr-o asemenea regiune, care aparţine, care este propriu acestor ţări.

EXUBERANT, -Ă, *exuberanţi, -te*, adj. Care îşi manifestă sentimentele prin numeroase demonstraţii exterioare; de o mare vioiciune, foarte vioi; expansiv.

F

FACILITATE, *facilităţi*, s.f. Însuşirea a ceea ce este facil; însuşirea de a realiza, de a face ceva fără mari eforturi, cu uşurinţă.

FANTASTIC, -Ă, *fantastici, -ce*, adj. Care nu există în realitate; creat, plăsmuit de imaginaţie; ireal.

FEERIC, -Ă, *feerici, -ce*, adj. Cu aspect sau caracter de feerie, nespus de frumos, plin de poezie, minunat, încîntător.

FELEŞTIOC, *feleştiocuri*, s.n. (Regional) Pămătuf cu care se unge osia căruţei sau bocancii.

FLAGRANT, -Ă, *flagranţi, -te*, adj. Care sare în ochi; izbitor, evident.

FRESCĂ, *fresce*, s.f. 1. Tehnică de a picta cu culori dizolvate în apă de var pe un zid cu tencuiala încă udă. Pictură murală decorativă, de dimensiuni mari, realizată prin această tehnică. 2. Figurat. Compoziţie literară de dimensiuni mari, care înfăţişează tabloul de ansamblu al unei epoci, al unei societăţi etc.

FUNEBRU, -Ă, *funebri, -e*, adj. De înmormîntare. Trist, jalnic, lugubru.

G

GHIBIRDIC, *ghibirdici*, s.m. (Regional) Copil sau om scund.

GIULGIU (GIULGI), *giulgiuri*, s.n. Pînză subţire şi fină care se aşterne peste ceva, care acoperă ceva. Pînză cu care se acoperă mortul; lînţoliu.

GLOSĂ, *glose*, s.f. 1. Explicare a sensului unui pasaj sau a unui cuvînt dintr-o scriere. 2. Formă fixă de poezie în care fiecare strofă, începînd de la cea de-a doua, comentează succesiv cîte un vers din prima strofă, versul comentat repetîndu-se la sfîrşitul strofei respective, iar ultima strofă reproducînd în ordine inversă versurile primei strofe (Vezi *Glossă*, de Mihai Eminescu).

GRANDILOCVENT, -Ă, *grandilocvenţi, -te*, adj. (Despre stil, exprimare, expresii etc.) Plin de emfază; pompos, umflat, bombastic.

GROTESC, -Ă, *groteşti*, adj., s.n. 1. Adj. Care este de un comic excesiv prin aspectul caricatural, neobişnuit de caraghios; caraghios, ridicol, burlesc; bizar. (Substantivat, n.) Grotescul unei situaţii. (Substantivat, n.) Categorie, ipostază estetică reflectînd realitatea în forme fantastice, bizare, disproporţionate, caricaturale.

H

HAOS (CHAOS), *haosuri*, s.n. 1. Stare primitivă, de neorganizare, în care, după cum presupuneau cei vechi, s-ar fi aflat materia înainte de apariţia universului cunoscut de om; (în unele concepţii teogonice) spaţiu nemărginit, cufundat în beznă şi umplut de «neguri», în care s-ar fi găsit, într-un amestec confuz, elementele şi materia înainte de organizarea lumii; stare de dezordine primordială a materiei. Personificare a acestui spaţiu nemărginit sub forma unei divinităţi. 2. Figurat. Stare generală de mare confuzie, dezordine mare, învălmăşeală, neorganizare.

HARAPNIC, *harapnice*, s.n. (Regional) Bici mare împletit din cînepă sau din curele, cu codiriştea (mîner) scurtă şi cu şfichi de mătase la vîrf (ca să pocnească tare).

HIERATIC, -Ă, *hieratici, -ce*, adj. 1. Care ţine de lucruri sfinte. 2. *Scriere hieratică:* scriere cursivă şi simplificată a hieroglifelor. 3. (În artă; despre concepţii, orientări, realizări etc.) Care reprezintă sau susţine reprezentarea personajelor în atitudini convenţionale, solemne, rigide, conform regulilor fixate de canoanele religioase.

HILAR (ILAR), -Ă, *hilari, -e*, adj. Care stîrneşte rîsul.

HOMERIC, -Ă, *homerici, -ce*, adj. Al lui Homer, privitor la Homer, în genul epopeilor lui Homer; *prin extensiune:* de proporţii neobişnuite, grandioase.

I

IAMBIC, -Ă; *iambici, -ce*, adj. Care aparţine iambilor, privitor la iambi; scris în iambi. ● *Metru iambic* = sistem de versificaţie care are la bază iambul (⏑—⏑—).

IDILIC, -Ă, *idilici, -ce*, adj. Care se petrece ca într-o idilă; bucolic, pastoral ● (Despre natură) Cîmpenesc, rustic; singuratic. ● (Despre sentimente) Simplu, naiv. ● Care scrie idile.

IMAGISTIC, -Ă, *imagistici, -ce*, adj. Privitor la imagini, de imagini, cu imagini. (Substantivat, f.) Gen de poezie sau de proză în care predomină imaginile; ansamblu de imagini care există în asemenea creaţii.

IMPLACABIL, -Ă, *implacabili, -e*, adj. Care nu poate fi înduplecat, atenuat, îmblînzit, neîndurător, inexorabil.

IMUABIL, -Ă, *imuabili, -e*, adj. Care rămîne veşnic acelaşi, care nu se schimbă; permanent, constant, imutabil.

INCIPIENT, -Ă, *incipienţi, -te*, adj. Care se află la început; începător.

INCIZIE, *incizii*, s.f. 1. (Medicină) Tăietură, secţionare făcută într-un ţesut cu bisturiul sau cu un alt instrument chirurgical. 2. Tăietură făcută în scoarţa unui arbore, cu scopul de a opri şi de a dirija o cantitate mai mare de substanţe nutritive către inflorescenţe, provocînd astfel o creştere mai mare şi mai rapidă a fructelor şi grăbirea coacerii lor. 3. Ornamentare a unui obiect din lut, piatră, metal prin zgîriere în suprafaţa lui cu ajutorul unui instrument special; decoraţie astfel rezultată. 4. Figurat. Pătrundere în adîncime.

INCOGNOSCIBIL, -Ă, *incognoscibili, -e*, adj. (În filozofia idealistă) Care nu poate fi cunoscut de raţiunea omenească (deşi se presupune că există în realitate).

INCOHERENŢĂ (INCOERENŢĂ), *incoerenţe*, s.f. Lipsă de legătură logică (în gîndire sau acţiune).

INEFABIL, -Ă, *inefabili, -e*, adj. Care nu poate fi exprimat în cuvinte; inexprimabil.

INEPUIZABIL, -Ă, *inepuizabili, -e*, adj. (Adesea figurat) Care nu poate fi epuizat, care nu se termină niciodată, nepuizabil; *prin extensiune:* extrem de abundent, de bogat.

INTANGIBIL, -Ă, *intangibili, -e*, adj. Care nu poate fi atins, de neatins; care trebuie să rămînă intact.

INTERDICŢIE, *interdicţii*, s.f. 1. Prevedere legală prin care se interzice săvîrşirea anumitor fapte sau acte. 2. Măsură legală sau judecătorească aplicată unui răufăcător sau unui alienat mintal, care constă în interzicerea exercitării anumitor acte juridice. 3. Stare în care se află aceste persoane.

INTERFERÁ, pers. 3. *interferează*, vb. I. Intranzitiv. (Despre mişcări vibratorii). A se suprapune compunîndu-şi efectele, a produce fenomenul interferenţei; *prin generalizare:* a se suprapune, a se încrucişa, a se combina.

INTERPOLATOR, -OARE, *interpolatori, -oare*, s.m. şi f. Persoană care interpolează un text (a intercala, a insera, într-un text, anumite capitole sau pasaje.

INTROSPECŢIE, *introspecţii*, s.f. Observare a fenomenelor propriei trăiri psihice; autoobservare. ● Studiu psihologic bazat pe această metodă.

IRECONCILIABIL, -Ă, *ireconciliabili, -e*, adj.

Care nu se poate pune de acord, împăca, concilia; care este de neîmpăcat; nereconciliabil.

IRMILIC, *irmilici*, s.m. Monedă turcească de argint, mai rar de aur, care a circulat și la noi (mai ales în Moldova) în prima jumătate a sec. al XIX-lea.

Î

ÎNTINA, *întinez*, vb. 1. Reflexiv și tranzitiv. (Regional) A (se) murdări de noroi (de tină). ● Figurat. A (se) pîngări; a (se) păta.

J

JUXTAPUNERE, *juxtapuneri*, s.f. Acțiunea de *a juxtapune* și rezultatul ei; alăturare, juxtapoziție. ● (Gramatică) Mijloc de exprimare a raporturilor sintactice de coordonare sau de subordonare dintre elementele alcătuitoare ale unei propoziții sau fraze, care constă în simpla lor alăturare, fără ajutorul vreunui cuvînt de legătură; parataxă.

K

KANTIAN, -Ă, *kantieni*, *-e*, adj., s.m. 1. Adj. Care aparține filozofiei lui Kant, privitor la această filozofie 2. S.m. Adept al filozofiei lui Kant.

L

LABILITATE, s.f. Însușirea de a fi labil. (Fizică) Însușirea unui sistem mecanic de a se afla în echilibru instabil. (Biologie) Însușirea materiei vii de a-și modifica starea în funcție de diverși factori.

LABORIOS, -OASĂ, *laborioși*, *-oase*, adj. 1. (Despre manifestările, creațiile etc. oamenilor). Care cere multă muncă, care necesită încordare, efort și osteneală. *Cercetări laborioase*. 2. (Despre oameni) Care lucrează (și produce) mult; sîrguincios.

LACUSTRĂ, -E, s.f. Locuință (sau așezare etc.) clădită pe stîlpi la suprafața apei unor lacuri, specifică în epoca preistorică.

LEZA, *lezez*, vb.I. Tranzitiv. 1. A vătăma, a răni. Figurat. A ofensa. 2. A duce (cuiva) un prejudiciu, a păgubi (pe cineva).

LIVRESC, -Ă, *livrești*, adj. Întemeiat numai pe informația din cărți. (Despre cuvinte, expresii) Folosit numai în cărți și în limbajul oamenilor culți.

M

MATRIMONIAL, -Ă, *matrimoniali*, *-e*, adj. De căsătorie, privitor la căsătorie.

MERCANTILISM, s.n. 1. (Livresc) Spirit negustoresc, interes comercial; (Peiorativ) Preocupare, tendință de a cîștiga bani prin orice mijloace. 2. Doctrină economică (apărută la începutul dezvoltării capitalismului) bazată pe principiul că avuția socială rezidă în acumularea metalelor prețioase și a stocului monetar intern.

MOCNIT, -Ă, *mocniți*, *-te*, adj. 1. (Despre foc; adesea adverbial) Care arde înăbușit, înfundat, fără flacără; care este pe punctul de a se stinge. 2. Figurat. Care lîncezește, care este fără viață, inactiv. 3. Figurat. Reținut vreme îndelungată (dar oricînd gata să izbucnească); tăcut, posomorît. 4. Care (pare că) ascunde o amenințare (gata să se declanșeze). 5. (Despre vreme, atmosferă) Înnorat, mohorît. ● (Despre ploaie) Încet și potolit, dar persistent.

MORBID, -Ă, *morbizi*, *-de*, adj. Care indică o stare bolnăvicioasă sau rezultă dintr-o astfel de stare; nesănătos.

N

NARĂ, *narez*, vb.I. Tranzitiv. A povesti, a istorisi.

NEANT, s.n. Noțiune filozofică care desemnează vidul, neființa, inexistența, nimicul.

NEOANACREONTIC, -Ă, *neoanacreontici*, *-ce*, adj. Care se inspiră din poezia lirică cultivată de imitatorii tîrzii ai lui Anacreon (poet liric grec, 580—495 î.e.n.); care aparține acestei poezii.

NEOREALISM, s.n. 1. Curent filozofic contemporan care identifică conștiința cu existența, redusă la un complex de senzații independente. 2. Curent în literatura, artele plastice și cinematografia italiană contemporană, care se manifestă printr-o tendință de apropiere de faptul real, de viața cotidiană a oamenilor obișnuiți.

NEOSTOIT, -Ă, *neostoiți*, *-te*, adj. (Popular; adesea adverbial) Neastîmpărat, nedomolit, nepotolit. Neîntrerupt, continuu.

NEPTUNIC, -Ă, *neptunici*, *-e*, adj. 1. Referitor la *Neptun*, zeul mărilor (la romani), *Poseidon* (la greci). 2. (Despre terenuri, roci) Format prin sedimentare sub acțiunea apei; neptunian.

O

OBSCURANTISM, s.n. Stare de înapoiere culturală; atitudine refractară rațiunii și progresului. Atitudine de împotrivire la acțiunea de răspîndire a științei și culturii în popor.

OLFACTIV, -Ă, *olfactivi*, *-e*, adj. Care se referă la simțul mirosului.

OMNIPREZENȚĂ, *omniprezențe*, s.f. Facultatea de a fi prezent pretutindeni, prezență a cuiva peste tot.

OMNISCIENȚĂ, s.f. (Rar) Însușirea de a ști totul.

ONOMATOPEE, *onomatopee*, s.f. Cuvînt care, prin elementele lui sonore, imită sunete, zgomote etc. din natură; cuvînt imitativ.

ORATORIE, s.f. Arta de a compune și de a rosti discursuri; arta de a vorbi în public; elocvență, retorică, oratorism.

ORNANT, -Ă, *ornanți*, *-te*, adj. Care servește drept podoabă, care împodobește, ornează.

OSMOZĂ, *osmoze*, s.f. Proces de difuziune a uneia sau a mai multor substanțe (dintr-o soluție) printr-o membrană permeabilă sau semipermeabilă. Figurat. Legătură foarte strînsă între două sau mai multe elemente.

OSTENTATIV, -Ă, *ostentativi*, *-e*, adj. Făcut cu intenția de a pune ceva în evidență, de a impresiona, de a provoca; demonstrativ, provocator, ostentatoriu.

OVAȚIONÁ, *ovaționez*, vb.I. Tranzitiv și intranzitiv. A manifesta aprobare sau entuziasm pentru o persoană, o idee, o acțiune etc., prin urale sau aplauze; a aplauda, a aclama.

P

PANTAGRUELIC, -Ă, *pantagruelici*, *-ce*, adj. (Despre pofta de mîncare, foame). Extraordinar, colosal, devorant; (despre ospețe, mese) foarte bogat. Termenul vine de la personajul *Pantagruel* al scriitorului francez François Rabelais.

PANTEON, *panteonuri*, s.n. 1. (La greci și la romani) Templu consacrat tuturor zeilor. 2. Monument național în care se depun rămășițele pămîntești ale oamenilor iluștri din țara respectivă. ● Figurat. Totalitatea oamenilor iluștri ai unei țări.

PARADOX, *paradoxuri*, s.n. Enunț contradictoriu și, în același timp, demonstrabil; părere (absurdă) contrară adevărului unanim recunoscut; *prin extensiune:* ciudățenie; enormitate, absurditate.

PAROXISM, *paroxisme*, s.n. Intensitate maximă, punct culminant la care ajunge o senzație, un sentiment, o stare, un proces, o acțiune în desfășurare etc.

PATOLOGIC, -Ă, *patologici*, *-ce*, adj. Care aparține patologiei, privitor la patologie (ramură a medicinei care studiază cauzele și simptomele bolilor).

PAUPERIZARE, *pauperizări*, s.f. Acțiunea de *a pauperiza* (a reduce la stare de sărăcie extremă, la mizerie) și rezultatul ei.

PERPETUÁ, *perpetuez*, vb.I. Tranzitiv și reflexiv. A face să dureze sau a continua să dureze veșnic sau vreme îndelungată; a(se) transmite (din generație în generație, din veac în veac), a se continua.

PILON, *piloni*, s.m. (Adesea figurat). Stîlp puternic care susține o construcție sau o parte a unei construcții.

PLEDOARIE, *pledoarii*, s.f. Expunere orală a faptelor unui proces făcută de un avocat în fața unei instanțe judecătorești, cu scopul de a susține cauza uneia dintre părțile implicate în proces. (Prin generalizare) Apărare, susținere orală sau scrisă a unei cauze, a unei teze etc.

PRECĂDERE, s.f. Întîietate, prioritate, preferință acordată unei persoane, unei probleme etc.

PRECURSOR, -OARE, *precursori*, *-oare*, s.m. și f. Persoană care pregătește, prin activitatea sa, terenul pentru o dezvoltare ulterioară mai largă într-un anumit domeniu; deschizător de drumuri, înaintaș, premergător.

PREDILECȚIE, *predilecții*, s.f. Înclinație, atracție deosebită pentru cineva sau ceva; preferință.

PREGNANT, -Ă, *pregnanți*, *-te*, adj. Care iese în relief, care se impune prin evidență; vizibil, clar, evident, expresiv.

PREOPINENT, -Ă, *preopinenți*, *-te*, s.m. și f. Persoană care emite o părere, afirmă ceva înaintea alteia; antevorbitor; *prin extensiune:* adversar de opinii.

PROMONTORIU, *promontorii*, s.n. Fîșie de pămînt înaltă și stîncoasă care înaintează în mare. Figurat. Poziție ideologică înaltă pe care se situează cineva cînd rostește un adevăr.

PROPULSÁ, *propulsez*, vb.I. Tranzitiv. A imprima unui obiect (de obicei unui vehicul) o mișcare de înaintare (cu ajutorul unui propulsor). *Prin extensiune:* a proiecta departe, cu violență; a împinge, a arunca.

PSALM, *psalmi*, s.m. 1. Imn religios biblic; (la plural) culegere formată din 151 de astfel de imnuri, cuprinsă în *Vechiul Testament* și care alcătuiește *Psaltirea*. 2. Imn, cîntec (de factură religioasă): poezie (lirică).

R

REGN, *regnuri*, s.n. Cea mai mare categorie sistematică în biologie; fiecare dintre cele trei mari diviziuni ale corpurilor din natură: animal, vegetal și mineral.

RETORIC, -Ă, *retorici*, *-ce*, s.f., adj. 1. S. f. Arta de a vorbi frumos; arta de a convinge un auditoriu de justețea ideilor expuse printr-o argumentație bogată, riguroasă, pusă în valoare de un stil ales; ansamblul regulilor care ajută la însușirea acestei arte. 2. Adj. Care aparține retoricii, privitor la retorică.

RETORTĂ, *retorte*, s.f. Vas de sticlă, de pămînt, de obicei în formă de baton, cu gîtul lung și

curbat, întrebuințat pentru distilare la temperaturi mai ridicate, în laboratoare sau în industrie.

REVERIE, *reverii*, s.f. Visare. ● Piesă vocală sau instrumentală de mici proporții, cu caracter visător.

REZIDÁ, pers. 3 *rezidă*, vb.I. Intranzitiv. (Urmat de determinări introduse prin prepoziția *în*) A se afla, a exista, a consta.

RONDEL, *rondeluri*, s.n. Specie a poeziei lirice cu formă fixă, având 13 (sau 14) versuri repartizate în trei strofe, în care primul vers este identic cu al șaptelea și al treisprezecelea, iar al doilea cu al patrulea și cu ultimul vers (Vezi Macedonski).

S

SACRU, -Ă, *sacri*, *-e*, adj. 1. Cu caracter religios; privitor la religie, care aparține religiei. Sfînt.

SANCTUAR, *sanctuare*, s.n. (Adesea figurat). Loc într-un templu sau într-o biserică socotit sfînt și interzis profanilor; altar; *prin generalizare:* lăcaș de cult.

SARCASTIC, -Ă, *sarcastici*, *-ce*, adj. (Adesea adverbial). Plin de sarcasm batjocoritor, caustic, usturător.

SCEPTIC, -Ă, *sceptici*, *-ce*, adj., s.m. și f. 1. Adj. s.m. și f. (Persoană) Care nu are încredere în nimic, care se îndoiește de toate. 2. Adj. Care aparține scepticismului, privitor la scepticism. 3. S.m. și f. Adept al scepticismului.

SCHIMNIC, -Ă, *schimnici*, *-ce*, s.m. și f. (Rar) Pustnic, sihastru.

SCHOPENHAUERIAN, -Ă, *schopenhauerieni*, *-e*, adj., s.m. 1. Adj. Care aparține filozofiei lui Schopenhauer, privitor la această filozofie. 2. S.m. Adept al filozofiei lui Schopenhauer.

SCOLASTIC, -Ă, *scolastici*, *-ce*, s.f. și adj. 1. S.f. Sistem filozofic din evul mediu, bazat pe dogmele bisericii creștine și caracterizat prin raționamente abstracte și artificii logice; *prin extensiune:* mod de gîndire și de activitate intelectuală bazat pe cunoștințe formale, rupte de practică. Nume dat învățămîntului (filozofic) din țările Europei medievale dominate de catolicism. 2. Adj. Care aparține scolasticii.

SEMANTIC, -Ă, *semantici*, *-ce*, s.f., adj. 1. Ramură a lingvisticii care se ocupă cu studierea sensurilor cuvintelor și a evoluției acestor sensuri; semaseologie, semantism. 2. Adj. Care ține de semantică, care se referă la sensurile cuvintelor.

SERAFIC, -Ă, *serafici*, *-ce*, adj. (Ca) de serafim; îngeresc, serafimic; figurat: pur, candid, neprihănit, nevinovat.

SIDERAL, -Ă, *siderali*, *-e*, adj. Care ține de aștri, privitor la aștri, care vine de la aștri, în raport cu poziția acestora; astral.

SINERGIC, -Ă, *sinergici*, *-ce*, adj. Referitor la sinergie (adică asociație a mai multor țesuturi pentru îndeplinirea aceleiași funcții). Figurat. Solidar.

SINESTEZIE, *sinestezii*, s.f. Asociație între senzații de natură diferită care dau impresia că sînt unul simbolul celuilalt.

SINTAGMATIC, -Ă, *sintagmatici*, *-ce*, adj. Referitor la sintagme.

SINTAGMĂ, *sintagme*, s.f. Unitate semantică-sintactică stabilă, formată dintr-un grup de două sau mai multe cuvinte între care există raporturi de subordonare; *prin extensiune:* locuțiune, expresie.

SNOBISM, s.n. Atitudine, conduită specifică snobului (persoană care admiră și adoptă fără discernămînt și cu orice preț tot ce este la modă).

SORGINTE, *sorginți*, s.f. Izvor, sursă, origine.

STEREOTIP, -Ă, *stereotipuri*, s.n.(I); *stereotipi*, *-e*, adj. (II) Figurat. Care se repetă în aceleași condiții, care este mereu la fel, neschimbat, obișnuit, banal; stereotipic; banalizat prin repetare.

STIHIE, *stihii*, s.f. 1. Fenomen al naturii care se manifestă cu o forță irezistibilă, distrugătoare. ● Fiecare dintre elementele considerate în concepțiile din trecut că ar sta la baza fenomenelor și corpurilor din natură. 2. (În superstiții) Duh rău personificînd o forță oarbă a naturii. ● Figurat. Himeră, nălucă. 3. (Poetic) Pustietate, singurătate, sălbăticie.

STILISTIC, -Ă, *stilistici*, *-ce*, adj. s.f. 1. Adj. Care ține de stil, privitor la stil; privitor la mijloacele de exprimare afectivă, la caracterul afectiv al expresiei. 2. S.f. Disciplină care studiază mijloacele de exprimare ale unei colectivități, ale unui domeniu de activitate, ale unui scriitor din punctul de vedere al conținutului lor afectiv, al expresivității sau din punctul de vedere al calităților și normelor lor.

STILIZARE, *stilizări*, s.f. Acțiunea de *a stiliza* (a da unui text o formă mai corectă, mai îngrijită; a reproduce un obiect din natură în linii simplificate, esențiale — în artele plastice) și rezultatul ei.

STOG, *stoguri*, s.n. Grămadă mare de fîn, de snopi de grîu (sau de alte păioase) așezată în formă cilindrică și terminată printr-un vîrf conic.

STOICISM, s.n. 1. Curent filozofic în Grecia și Roma antică, care conținea elemente materialiste în ceea ce privește problema cunoașterii și care în domeniul eticii susținea că oamenii trebuie să trăiască potrivit rațiunii, să renunțe la pasiuni și la plăceri, să considere virtutea ca singurul bun adevărat și să se dovedească neclintiți în fața vicisitudinilor vieții. 2. Tărie, fermitate morală în încercările vieții.

STRATEGIC, -Ă, *strategici*, *-ce*, adj. Care ține de strategie, privitor la strategie (adică parte componentă a artei militare, care se ocupă cu problemele planificării și ducerii războiului și ale operațiilor militare).

SUBZISTÁ, *subzist*, vb.I. Intranzitiv. 1. A rămîne în vigoare; a se menține, a dăinui, a dura. 2. A avea mijloace de existență; a se întreține, a trăi.

SUMBRU, -Ă, *sumbri*, *-e*, adj. 1. Întunecat, posomorît, întunecos. 2. Figurat. Lipsit de veselie, închis în sine; posomorît, trist, mîhnit. Chinuit de gînduri, îngîndurat.

T

TANGIBIL, -Ă, *tangibili*, *-e*, adj. Care se poate percepe prin atingere, care are un aspect concret; figurat: real, evident.

TIPOLOGIE, *tipologii*, s.f. Studiu științific al trăsăturilor tipice sau al relațiilor reciproce dintre diverse tipuri ale unor obiecte sau fenomene. ● Ramură a psihologiei care se ocupă cu studiul trăsăturilor psihice caracteristice ale oamenilor.

TOPIC, -Ă, *topici*, *-ce*, s.f., adj. 1. (Lingvistică) Ordinea cuvintelor în propoziție sau a propozițiilor în frază. 2. Adj. Care aparține topicii, privitor la topică.

TRANSHUMANȚĂ, *transhumanțe*, s.f. Migrațiune periodică a păstorilor și a turmelor (de oi), primăvara de la șes la munte sau de la sud spre nord și toamna de la munte la șes sau de la nord la sud, în vederea asigurării hranei pentru animale.

TRIPARTIT, -Ă, *tripartiți*, *-te*, adj. Care are trei părți; din trei părți ● Care are loc între trei state sau trei partide.

U

ULTRAGIÁ, *ultragiez*, vb.I. Tranzitiv. A insulta pe un reprezentant al autorității în exercițiul funcțiunii; a comite un ultraj; *prin generalizare:* a jigni, a insulta, a ofensa etc. (grav) pe cineva.

UNIC, -Ă, *unici*, *-ce*, adj. 1. Care este unul singur, numai unul în genul, de felul său. 2. Care nu poate fi asemănat cu nimic (datorită însușirilor sale excepționale); excepțional, incomparabil.

URZEALĂ, *urzeli*, s.f. 1. Ansamblul firelor textile paralele montate în războiul de țesut, printre care se petrece firul de bătătură pentru a se obține țesătura. 2. Figurat. (Rar) Alcătuire, conformație, structură. 3. Figurat. Intrigă, uneltire, complot.

UTOPIC, -Ă, *utopici*, *-ce*, adj. Care are caracter de utopie (concepție politică sau socială generoasă, progresistă, dar irealizabilă), care constituie o utopie; utopist, iluzoriu, himeric.

V

VAIER, *vaiere*, s.n. (Regional) Faptul de a se văicări; strigăt intens de durere; tînguire.

VANITATE, vanități, s.f. Ambiție neîntemeiată; dorință de a face impresie; orgoliu, trufie, îngîmfare, înfumurare; (la plural) deșertăciune, zădărnicie.

VEROSIMIL, -Ă, *verosimili*, *-e*, adj. Care pare adevărat, cu aparență de realitate; posibil, plauzibil.

VESTIGIU, *vestigii*, s.n. Urmă din trecut; rămășiță a ceva vechi, dispărut de mult (și care prezintă o importanță documentară, culturală).

VIABIL, -Ă, *viabili*, *-e*, adj. Care prezintă condițiile, calitățile necesare pentru a dura, a se menține, a se dezvolta.

VODEVIL, *vodeviluri*, s.n. Specie de comedie sau de farsă (într-un act), în textul căreia sînt intercalate cuplete care se cîntă pe melodii cunoscute și cu acompaniament orchestral.

CUPRINSUL

Introducere (A. Gh. O.) 3
I. **Miturile** (A. Gh. O.) 7
Miorița (A.Gh. O.) 11
Meșterul Manole, de Lucian Blaga (A. Gh. O.) 19
Izgonirea lui Prometeu, de Al. Philippide (M. P.) 27
II. **Umanismul** (A. Gh. O.) 33
Miron Costin (A. Gh. O.) 40
Dimitrie Cantemir (A. Gh. O.) 44
Permanențe ale umanismului în cultura română 45
III. **Iluminismul** (A.Gh. O.) 49
Școala ardeleană — expresie a iluminismului românesc (A. Gh. O.) 51
Ion Budai-Deleanu *(Țiganiada)* (A. Gh. O.) 56
IV. **Clasicismul și romantismul** (A. Gh. O.) 65
Grigore Alexandrescu *(Satiră Duhului meu)* (A. Gh. O.) 76
Vasile Alecsandri *(Despot – Vodă* (A. Gh. O.) 82
Mihai Eminescu — cel mai de seamă reprezentant al romantismului românesc (M. P.) 95
Împărat și proletar (A. Gh. O.) 97
Scrisoarea I (A. Gh. O.) 109
Floare albastră (M. P.) 117
Sara pe deal (A. Gh. O.) 121
Luceafărul (A. Gh. O.) 123
Mihail Sadoveanu *(Frații Jderi)* (M. P.) 149
V. **Realismul** (M. P.) 165
Ion Creangă *(Amintiri din copilărie)* (M. P.) 176
Ion Luca Caragiale *(În vreme de război)* (M. P.) 187
Liviu Rebreanu *(Răscoala)* (M. P.) 194
Camil Petrescu *(Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război)* (M. P.) . . 215
G. Călinescu *(Enigma Otiliei)* (M. P.) 228
VI. **Simbolismul** (M. P.) 247
Alexandru Macedonski *(Noaptea de decembrie)* (A. Gh. O.) 259
Dimitrie Anghel *(În grădină)* (M. P.) 272
Ion Minulescu *(Romanța celor trei corăbii)* (M. P.) 276
George Bacovia *(Plumb, Lacustră)* (M. P.) 279
Coordonate ale culturii române și universale (M. P.) 285
Compunerea școlară (V. T.) 300
Exerciții de cultivare a limbii (M. C.) 320
Întrebări, teme, exerciții recapitulative 327
Mic dicționar (A. Gh. O.) 328

Nr. colilor de tipar : 21
Bun de tipar : 08.02.1983

Com. nr. 20 543/29 251
Combinatul poligrafic
„CASA SCÎNTEII"
București — R.S.R.